ARCHIV FÜR MUSIK-WISSENSCHAFT

Herausgegeben von

Max Seiffert · Johannes Wolf · Max Schneider

VIERTER JAHRGANG 1922

Inhalt

Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Bückeburg und Leipzig 1922
Mit Genehmigung des Verlages Kistner & Siegel & Co., Lippstadt
Printed in Germany
Herstellung: fotokop, Reprografischer Betrieb GmbH., Darmstadt
Best. Nr. 5100687

Raumakustische, orgeltechnische und bau-liturgische Probleme,

Untersuchungen am Dome zu Schleswig

Von

Johannes Biehle, Bautzen

In meiner Abhandlung „Raum und Ton, eine akustische Studie[1])" wurde zum ersten Male die enge Verkettung der Ausübung der Musik mit dem jeweiligen akustischen Zustande des Raumes gezeigt und dabei erkannt, wie überaus feinfühlend der Künstler mit seinem Vortrage den seelischen Regungen, wie sie der Raum in seinem Nachhalle offenbart, nachgehen und sich oft unter Aufgabe eigener Intentionen diesen anpassen muß, um seinen künstlerischen Erfolg nicht in Frage zu stellen. Am bedeutsamsten ist von diesen Einflüssen die Kirchenmusik betroffen, denn die weiten Hallen unserer Dome, Kathedralen und Gotteshäuser sind oft von einem Nachhalle erfüllt, der sehr wohl die Musik unterdrücken, ja in manchen ihrer Formen unmöglich machen kann. Hat doch sogar die Blütezeit des a cappella-Stiles im 15. und 16. Jahrhundert und ihre Nachwirkung eine Kompositionsart hervorgebracht, die dieser Abhängigkeit vom Raume vielleicht unbewußt Rechnung trägt. Der Kirchensänger, der Chorleiter fühlen die Fesseln, die ihrer Musik auferlegt sind, und wenn sie sich vermessen wollten, sie zu sprengen, würde in dem Kampfe die Musik sicher unterliegen und untergehen. — Alle diese Beziehungen wurden in der obengenannten Abhandlung eingehend verfolgt.

Bei der Orgel als Kircheninstrument tritt zu dieser Komplikation noch ein Moment ganz eigener Art hinzu, das in ihrer Struktur begründet ist. Seitdem die Orgeln nach dem Systeme der pneumatischen Traktur gebaut werden, wird die Tastenbewegung durch Druckluft zum Pfeifenventil übertragen. Naturgemäß treten bei dieser Bewegungs-Fortpflanzung Verzögerungen auf, die zunächst im gleichen Verhältnis mit der Entfernung zunehmen, sich aber außerdem noch durch eine Reihe eingeschalteter Zwischenapparate vergrößern. Diese Verspätungen in der Ansprache der Pfeifen gegenüber dem Willensimpulse des Fingers beeinträchtigen den freien Lauf des Spieles, das somit Hemmungen ausgesetzt ist, die bei keinem anderen musikalischen Instrumente bekannt sind.

Aber damit nicht genug! Man bedenke die Erschwernisse, die sich dem Ineinandergreifen des liturgischen Getriebes durch die großen Entfernungen zwischen Altar, Kanzel, Sängerempore, Orgel und Spieltisch in den evangelischen Kirchen entgegenstellen. In der katholischen Kirche römischer und griechischer

[1]) Zeitschrift für Musikwissenschaft" (Leipzig, Breitkopf & Härtel) Dez. 1919.

Richtung hat man von altersher eine überaus sachgemäß angelegte Konzentration der Beteiligten zu einem geschlossenen Gefüge erstrebt und auch erreicht, sodaß sich dort in der Tat die liturgischen Vorgänge bei der Messe mit der Exaktheit und Zuverlässigkeit einer Oratorium-Aufführung vollziehen können. Aber in der evangelischen Kirche bildete sich im Laufe der Entwickelung jenes typische Bild der räumlichen Trennung des Altar- und Kanzel-Dienstes von der rein musikalischen Tätigkeit und die gegensätzliche Verteilung der beteiligten Faktoren auf die beiden Enden der Längsachse aus. Die reformierte Kirche hat allerdings diese fehlerhafte Gruppierung vielfach durch das System der sogenannten „Einheitskirche", also durch die Vereinigung von Altar, Kanzel, Orgel und Chor ersetzt und dadurch auch den lutherischen Kirchenbau beeinflußt. Indessen kann weder in dem „Gegenüber", noch in dem „Hintereinander" oder „Übereinander", überhaupt nicht durch eine „streng axiale Stellung" eine allseitig befriedigende Vermittelung zwischen den liturgisch-dogmatischen und den rein musikalischen Forderungen, wie sie die Kirche vertreten muß, erreicht werden. Eine restlose Lösung ist nur nach dem Prinzip der ringförmigen Gruppierung, also in der Anordnung zu einem geschlossenen Kreise möglich, wie ich sie in meiner „Theorie des Kirchenbaues vom Standpunkte des Kirchenmusikers und des Redners"[1]) schon früher entwickelte.

Durch diese einleitende Darstellung sollte auf die äußerst verwickelte Sachlage beim Kirchenbaue aufmerksam gemacht werden, die in den räumlichen Ausdehnungen, den zerstreut liegenden Stätten, den damit verbundenen Verzögerungen und Unsicherheiten im liturgischen Wechselverkehr und in den technischen Verspätungen im Orgelspiel einerseits, sowie in den akustischen Nachhallwirkungen des Raumes andererseits liegen. Bedenkt man schließlich die sich daraus für alle Beteiligten ergebenden psychologischen Hemmungen, so finden wir uns vor einem theoretisch kaum entwirrbaren Komplex von Wirkungen und Gegenwirkungen gestellt, dessen wissenschaftliche Klärung sich bisher immer nur partiell ermöglichen ließ, aber doch in jedem einzelnen Falle sofort praktische Ergebnisse zeitigte.

Zur Durchführung solcher Untersuchungen zwecks Aufdeckung noch unbekannter Vorgänge und Beziehungen auf diesem Gebiete des „Kirchenbaues nach liturgischer Zweckmäßigkeit", wie es von mir an der Technischen Hochschule vertreten wird, erwies sich der Dom zu Schleswig als ein sehr geeignetes Objekt, worüber jetzt berichtet werden soll.

---

[1]) Berlin-Steglitz, Verlag Dr. Scheffer 1913.

I.

Den Anlaß bot der Um- und Neubau der Orgel. Es sollte ein neuzeitliches pneumatisches Werk unter Verwendung des alten Pfeifenbestandes erstehen und der Spieltisch in der herkömmlichen Weise wieder in den Prospekt eingesetzt werden. Der Bau war schon ziemlich weit vorgeschritten, als es meinen Vorstellungen noch rechtzeitig gelang, den ursprünglichen Plan umzustoßen und die Freistellung des Spieltisches zu ermöglichen. Er wurde auf der der Orgel (G) vorgelagerten, etwa 4,5 m tiefen Sängerempore vorn an das südliche Ende der Brüstung und rechtwinkelig zu dieser gesetzt (H), sodaß nun der Spieler den Sängerchor (M), den Dirigenten (5) und die Solisten (6) im Angesicht hat, gleichzeitig aber mit einer Kopfbewegung das ganze Innere des Domes bis zur Kanzel und zum Altar übersehen kann. (Siehe Abbildung 6, Pfeilrichtung.) Die Gründe, die zu einer solchen Anordnung führten und jetzt beim Orgelbaue allgemein Geltung haben sollten, sind in meiner Schrift: „Theorie der pneumatischen Orgeltraktur und die Stellung des Spieltisches[1]“ auf Grund eingehender, in der Technischen Hochschule Dresden durchgeführter Untersuchungen ausführlich entwickelt, sodaß ich hier nur auf diese Veröffentlichung hinzuweisen brauche. — Der Bau der Orgel nach diesem abgeänderten Plane wurde von der Orgelbauanstalt Sauer (Walcker) in Frankfurt a. O. mit großem Verständnis und technischem Geschick unter sehr erschwerenden Umständen bestens ausgeführt.

Als einziger Nachteil war infolge der langen, durch die Vorstellung des Spieltisches bedingten Leitung mit einer erhöhten Verzögerung in der Funktion der Traktur zu rechnen. Da der Spieler diese Verhältnisse kennen möchte und außerdem der Grad der Verzögerung einen direkten Maßstab für die Güte der Ausführung darstellt, so wurden genaue Zeitmessungen vorgenommen. Ich bediene mich für solche Zwecke eines besonders konstruierten Chronographen, dessen Prinzip vielleicht neuartig erscheinen und daher hier mitgeteilt wird:

Von dem Spielwinde der Orgel wird eine horizontal gelagerte, auf einer Stahlspitze drehbare Turbine angetrieben, die gleichzeitig als Sirene dergestalt ausgebildet ist, daß mit Hilfe einer anderen, konstanten Vergleichsschallquelle von bekannter Schwingungszahl und Tonhöhe die durch Drosselung der Windzufuhr sehr genau regulierbare Umlaufsgeschwindigkeit der Turbinenscheibe mit Hilfe der Schwebungen bestimmt werden kann. Der der Schwebungsmethode anhaftende Fehler liegt rechnerisch nachweisbar weit unter den praktisch in Betracht kommenden Grenzen. Auf der Drehachse ist eine Registrierwalze aufgesetzt, auf die ein elektromagnetisch betätigter Schreibhebel die gemessenen Zeiten als Linien spiralförmig auf dem Umfange der Walze aufzeichnet. Die Strichlänge ergibt durch Umrechnung unmittelbar den Zeitwert, der bis auf 1/1000 Sekunde bequem ablesbar ist. Die Bewegung des Schreibers erfolgt selbsttätig durch genau einstellbare Quecksilber-Kontakte, die an der Taste oder an der Register-Wippe einerseits und an dem Labium der Pfeife andererseits befestigt sind. Gemessen werden also die Zeitverluste von dem Beginn des Tastenfalles bis zum Ansprechen der Pfeife.

[1]) Leipzig, Breitkopf & Härtel 1911; siehe auch „Sammelbände der I.M.G.“ 1911 Heft 1.

Es ließen sich auch andere Bewegungsvorgänge mit anderen Kontakten verfolgen, z. B. der Vorgang der Rückkehr der Taste bis zum Abfall des Winddruckes im Labium.

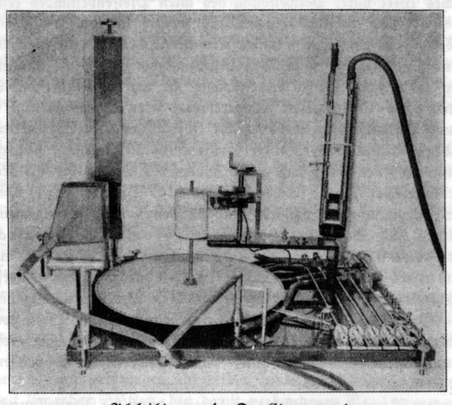


Abbildung 1. Der Chronograph

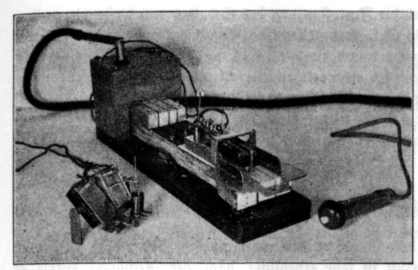
Als Prüfungsbeispiel wählte ich den voraussichtlich ungünstigsten Fall der größten Entfernung, nämlich die Rohrflöte des II. Manuales mit dem Tone F. Die verbindende Leitung zum Spieltisch wurde in zwei Unterstrecken zerlegt, um Zwischenzeiten und dadurch besseren Einblick in die Verteilung der Hemmungen zu gewinnen. Die Trennungsstelle lag 75 cm hinter dem Koppelschrank. In der Gesamtleitung waren folgende pneumatische Hindernisse zu überwinden:

Strecke A:	Spielventil — Rückschlagventil — Relais — Koppelventil mit einer Rohrlänge von insgesamt	9,40 m
Strecke B:	Station — Umschaltrelais — Konduktenventil — Pfeifenventil mit einer Rohrlänge von insgesamt	10,65 m
	Zusammen: 8 Apparate und Leitung:	20,05 m

Durch Aufnahme von Serien wurden sehr befriedigende Mittelwerte gewonnen; denn die Abweichungen hielten sich im Mittel innerhalb 4 % und gestatteten somit einen sicheren Schluß auf die Güte und gleichmäßige Arbeit der vielen Zwischenapparate.

Unter Abrundung der 2. Dezimalstelle ergaben sich folgende Zeiten:

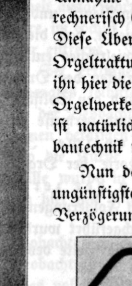
Strecke A:	0,11 Sek.
Strecke B:	0,08 Sek.,
somit vom Beginn des Tastenfalles bis zur Ansprache der Pfeife:	0,19 Sek.
Von der Rückkehr der Taste bis zum Druckabfalle im Labium:	0,17 Sek.

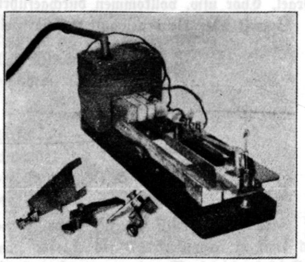

Abbildung 2. Der Tastenkontakt für steigende Taste, links: der Registerkontakt — rechts: der Handkontakt

Der Unterschied der beiden Gegenwerte: 0,19 und 0,17 überrascht zunächst, ist aber auf einen ungewöhnlich tiefen Leergang der Taste von über 5 mm zurückzuführen und wird sich durch eine Nachregulierung, wie ich sie empfahl, beseitigen lassen.

Im Hinblick auf die außergewöhnlichen Entfernungen und den Aufwand an Zwischenapparaten muß der Befund als sehr günstig und als ein orgelbautechnischer Erfolg bezeichnet werden. Er deckt sich genau mit meinen Untersuchungsergebnissen im Physikalischen Institute der Technischen Hochschule Dresden, nach denen sich bei Annahme eines normalen Tasten-Leerganges rechnerisch 0,183 Sek. statt 0,190 Sek. ergeben. Diese Übereinstimmung meiner „Theorie der Orgeltraktur" mit einem praktischen Falle, wie ihn hier die eingehende Prüfung eines größeren Orgelwerkes als interessantes Lehrbeispiel bietet, ist natürlich für die Ausgestaltung der Orgelbautechnik wichtig.

Nun darf nicht übersehen werden, daß der ungünstigste Fall herausgegriffen wurde. Die Verzögerungen beim I. und III. Manuale und


Abbildung 3. Der Pfeifenkontakt


Abbildung 4. Der Tastenkontakt für fallende Taste

beim Pedal sind entsprechend geringer zu erwarten. Allerdings tritt für den Spieler noch eine Verzögerung anderer Art hinzu, die durch die Entfernung der

Pfeife von seinem Sitze und die Fortpflanzung des Schalles von dieser bis zu ihm entsteht und mit rund 0,03 Sek. einzustellen ist. Somit hat subjektiv der Spieler mit einer mittleren Verzögerung von rund 0,2 Sek. zu rechnen. Das wäre das äußerste zulässige Maß; denn bei einer solchen Verschleppung erklingt im schnellsten virtuosen Spiele der erste Ton im Ohre des Spielers erst dann, wenn sein Finger bereits die dritte Taste nieder drückt[1]).

Die Prüfung erstreckte sich endlich auch noch auf die Einstellung des Registers der Rohrflöte. Die Leitung beträgt hier nur 18 m und enthält folgende Zwischenapparate:

Wippenventil — Station — Umschaltrelais — Übersetzungsapparat — Hubbalgventil.

Von der Betätigung des Registers bis zur Ansprache der Pfeife vergingen 0,23 Sek. Dieser Zeitverlust ist sehr erheblich; nach der Rechnung durfte er höchstens 0,17 Sek. betragen. Die Pfeifenladen mit den pneumatischen Einrichtungen stammten jedoch nicht von der Firma Sauer, sondern waren bereits gebaut und mit zu verwenden. Da die Güte der von Sauer gelieferten Orgelteile bereits oben festgestellt ist, so scheint die ungewöhnliche Verzögerung um 0,06 Sek. von den übernommenen Pfeifenladen herzurühren, die in der Tat eine schwerfällige Bauart im Kanzellen-Ventil und seiner Hubeinrichtung zeigen.

Endlich sei noch darauf hingewiesen, daß die pneumatischen Verzögerungen, wie sie durch das Vorstellen des Spieltisches entstehen, größtenteils wieder ausgeglichen werden durch das Näherrücken des Organisten zu der Gemeinde, dem Altardienste und dem Dirigenten und den Solisten. Hier spielen psychologische Momente eine wesentliche Rolle, und verweise ich dieserhalb auf meine Untersuchungen über die „Psychologische Zeitschwelle der Verzögerungen" in meiner „Theorie der Orgeltraktur", gleichzeitig auf die Arbeit: „Der Wiederaufbau der zerstörten Kirchen in Ostpreußen"[2]), in der die baulichen Folgerungen in der Anordnung von Spieler, Orgel, Chor usw. vollkommen durchgeführt wurden.

Soweit über die orgelbautechnische Seite des Domproblems.

---

[1]) Vergl. meine Untersuchungen über „Schnellste Tonfolgen" (in der „Theorie der Orgeltraktur".)

[2]) Bearbeitet im Auftrage der Behörden 1915/16.

II.

Beim Betreten des Domes fällt dem Raumakustiker zunächst die Kürze des Nachhalles auf. Bei einem Raume von solchen ungewöhnlichen Ausdehnungen müßte erfahrungsgemäß ein Nachhall von 8—9 Sek. zu erwarten sein, während eine Schätzung mit der Uhr etwa 5,3 Sek. ergab. Immerhin ist schon ein solcher Nachklang für den Musiker, insbesondere für den Organisten, der, wie soeben nachgewiesen, noch mit merklichen zeitlichen Hemmungen an seinem Instrumente zu rechnen hat, eine erhebliche Störung, über deren Natur er bei der Ausübung seiner Kunst unterrichtet sein möchte. Es wurden daher im Anschluß an die orgeltechnischen Messungen auch eingehende Messungen des Nachhalles vorgenommen, wobei ich mich wieder des oben beschriebenen Chronographen bediente.[1])

A.

Als Beobachter hatte sich Herr Domorganist Zillinger zur Verfügung gestellt, während als Schallquelle die Orgel diente und zwar in zwei Stärkegraden als Tutti der ganzen Orgel im Unisono, also auf einer Taste, und als Solo der Spitzflöte, in beiden Fällen mit dem Tone f = 173 Schwingungen. Außerdem wurden die Beobachtungen doppelt ausgeführt, einmal dicht am Altare (1), dann auch am Fuße der Sängerempore im Schiff (2), also ungefähr an den Enden der Hauptachse, 65 m von einander entfernt. Den Ton ließ ich bis zur akustischen Sättigung des Raumes 7—10 Sek. erklingen.[2]) Mit dem Loslassen der Taste begann der Schreiber des Apparates selbsttätig zu registrieren, bis der Strom mit Hilfe eines Kontaktes, den der Beobachter sehr bequem und sicher in der geballten Faust mit dem Daumen betätigen konnte, unterbrochen wurde, sobald für ihn der Ton aufhörte, also die Kurve des Nachhalles seine Gehörschwelle überschritt. Jeder der vier Fälle wurde in Serien aufgenommen und daraus das Mittel berechnet. Sie sind hier mit 1 und 2, bezw. mit a und b bezeichnet, wobei

1	den Beobachterstand am Altare,
2	den Beobachterstand an der Sängerempore,
a	das f des vollen Werkes,
b	das f der Spitzflöte

bedeuten. Es ergaben sich folgende Zahlen:

1 a, am Altare, stark:	5,33 Sek.
1 b, am Altare, schwach:	4,35 Sek.
2 a, an der Empore, stark:	4,85 Sek.
2 b, an der Empore, schwach:	3,87 Sek.

Das waren die Zeiten, wie sie der Apparat auf der Walze registrierte; sie bedürfen aber einer Korrektur. Denn infolge der Entfernungen beginnt der Nachhall für den ersten Beobachter 0,18 Sek., für den zweiten Beobachter 0,04 Sek. später, als die Taste in die Ruhelage zurückgekehrt ist. — Die Richtigkeit dieser

---

[1]) Vergl. dagegen in „Raum und Ton" die Messungen im Lichthofe der Technischen Hochschule. [2]) Siehe darüber später.

Korrektur findet weiter unten unter B ihre Bestätigung. — Somit sind folgende Zahlen einzustellen:

1 a	5,15 Sek.
1 b	4,17 Sek.
2 a	4,81 Sek.
2 b	3,83 Sek.

Dieses Zahlenbild, als Organismus betrachtet, ist im hohen Maße lehrreich. Zunächst finden wir die an sich bekannte Tatsache bestätigt, daß die Dauer des Nachhalles auch von der Stärke des Primärtones abhängig ist. Leider läßt sich ein physikalisches Maß zwischen den beiden angewandten Schallenergien nicht ohne weiteres angeben. Das Ohr, das psychologisch mißt, ist in der Bestimmung eines Stärkeverhältnisses ebenfalls hilflos; denn solche, in der Musikausübung gebrauchte Ausdrücke wie: „halb so stark", „noch einmal so stark" sind nur Redensarten. In meiner akustischen Gleichung des Kirchenbaues, die eine Beziehung auf objektiver Grundlage zwischen der Gemeinde, bez. dem Fassungsvermögen einer Kirche, und dem Sängerchore, der Orgel und dem Orchester herstellt und daraus die räumlichen Vorbedingungen für die Unterbringung dieser musikalischen Faktoren ableitet, bin ich von einer Stärkeeinheit ausgegangen, der die Hohlflöte zu Grunde liegt[1]). Bei Anwendung dieser Methode wird das Stärkeverhältnis zwischen dem Tutti a und der Solostimme b auf 70 : 1 zu schätzen sein; jedenfalls ist der Unterschied ein ganz bedeutender. Der dadurch hervorgerufene Unterschied der Nachhallzeiten zwischen a und b beträgt bei dem Standorte:

1 — a	5,15 Sek.	und bei	2 — a	4,81 Sek.	
b	4,17 "		b	3,84 "	
	0,98 Sek.			0,98 Sek.	

Wir werden an späterer Stelle sehen, daß diese zweimal bestätigte Differenz einen direkten Maßstab für die entwickelten Energien darstellt und somit besondere Bedeutung gewinnt. Zunächst möchte man eine relative Gleichheit der Differenzen erwarten; andererseits kann die absolute auch nicht ein Spiel des Zufalles, eher die Bestätigung einer zuverlässigen Messung sein, da das System dieser Zahlen gleichzeitig zwei andere gleiche Differenzen enthält, die für den Theoretiker im hohen Maße überraschend sind, nämlich

a	1	5,15 Sek.	b	1	4,17 Sek.
	2	4,81 "		2	3,83 "
		0,34 Sek.			0,34 Sek.

Wir stehen also hier vor dem Nachweise einer in diesem Grade nicht vermuteten Tatsache, daß bei gleicher Schallquelle der Nachhall an verschiedenen Stellen desselben Raumes von verschiedener Dauer sein kann. Um die Bedeutung dieser Feststellung voll ermessen zu können, erscheint eine kurze Einführung in die Theorie der Raumakustik hier angezeigt.

[1]) Siehe meine „Theorie des Kirchenbaues."

Für die akustische Verfassung eines Raumes ist die Dauer des Nachhalles ein unmittelbarer Maßstab. Sie läßt sich im allgemeinen aus drei Größen bestimmen:

a) aus dem Rauminhalte, also aus den drei Ausdehnungen,

b) aus der Größe und Beschaffenheit der Umfassungen und

c) aus der Art und dem Dämpfungswerte der eingebauten oder eingebrachten Gegenstände.

Die Berechnung der Nachhallzeit ist also auch bei projektierten Bauwerken auf Grund der Baupläne rein theoretisch möglich. Wenn sie nicht immer mit dem tatsächlichen Befund übereinstimmte, so ist das nicht die Folge einer unzureichenden Theorie, sondern die der Unmöglichkeit, die Oberflächen aller Umfassungen, der Säulen, Pilaster, Gewölbe, Rippen, Dienste und Gesimse, überhaupt aller architektonischen Gliederungen und plastischen Ornamente, ferner der Emporen mit ihren Brüstungen, der eingebrachten Gegenstände an Gestühl, der Orgel usw. genau festzustellen und ihre dämpfenden Werte zu kennen. Auch die Ausrechnung eines Rauminhaltes ist vielfach eine schwierige Aufgabe. Hier muß man dann aus der Erfahrung heraus durch Zuschläge die erforderlichen Größen zu erfassen suchen.

Die Baupläne, die mir bei dem Dome zu Schleswig zu Gebote standen, waren zur Durchführung dieser Rechnungen nicht ganz ausreichend. Ich mußte daher meine Erinnerung über die Beschaffenheit der Einzelheiten, die ich während der mehrtägigen Arbeit im Dome gewonnen hatte, mit zu Hilfe nehmen.

Den Rauminhalt berechnete ich auf 16200 m³ und die Oberflächen des Fußbodens, der Decken und Gewölbe, Emporen, Säulen, aller sonstigen massiven Einbauten und der architektonischen und konstruktiven Gliederungen auf 10000 m². Schon aus diesem Verhältnis zwischen Volumen und Umfassungen erklärt sich ohne weiteres die verhältnismäßig kurze Nachhalldauer. Bei Errichtung des Baues ist zur Umschließung des Luftraumes ein großer Aufwand an Oberflächen getrieben worden; insbesondere bei den tragenden Säulen, die gleich schweren Türmen emporragen. Die wuchtigen Strebepfeiler sind in das Innere gezogen und zum Teil durch Umgänge verbunden. Zwischen ihnen sind Grufthallen eingebaut. Das Hohe Chor, polygon abgeschlossen, liegt zwar innerhalb des großen Raumes, ist aber von diesem durch Scheidewände getrennt, sodaß das ganze Innere, durch mehrere Emporeneinbauten weiterhin belebt, überaus gegliedert erscheint. Hierzu kommen noch die vielen Einbauten an Gestühl, die Orgel mit großem Prospekt, der weit ausladende dreiteilige Altar mit etwa 40 qm reichem Schnitzwerke, Bilder, Gedächtnismäler und Epitaphien, Kronleuchter, Gitter usw. Alle diese Gegenstände mußten mit ihren Flächen und Dämpfungswerten einzeln ermittelt und in die Rechnung eingestellt werden. Ich erhielt dann theoretisch, also lediglich auf dem Wege der Berechnung, eine Nachhalldauer von 5,42 Sek.

Dieses Ergebnis muß angesichts der bedeutenden rechnerischen Schwierigkeiten sehr befriedigen und läßt sich unter der Annahme, daß bei der Auswertung nicht alle Flächen erfaßt wurden, sehr wohl mit den experimentell festgestellten 5,15 Sek. in Einklang bringen. Das Ergebnis ist auch deshalb sehr wichtig,

als jetzt der Nachweis erbracht wurde, daß durch die Theorie die größtmögliche Nachhalldauer im Raum ermittelt wird, unabhängig von der Schallstärke und dem Beobachterstande. — In den Formeln fehlen auch in der Tat alle Größen und Koeffizienten, die etwa die Gestaltung des Luftraumes oder die Stärke des Primärschalles oder eine bestimmte Beobachterstelle im Raume charakterisieren könnten.

Nun hat Sabine in seinen grundlegenden raumakustischen Arbeiten drei Gesetze aufgestellt. Es sei für die Nachhalldauer und für deren Feststellung nahezu ohne Einfluß

1. wo der Beobachter steht,
2. wo sich die Schallquelle befindet und
3. wo die schalldämpfenden Mittel angebracht sind.

Außerdem hatte er die Abhängigkeit des Nachtones von der Stärke des Primärtones, wie sie die vorstehenden Untersuchungen bestätigen, erkannt, ohne dafür einen Ausdruck in der Gleichung einzustellen.

Seine Untersuchungen, ebenso auch die von Jäger, erstreckten sich aber mehr auf saalartige Räume mittlerer Größe und von einheitlicher Gestalt. Über das Verhalten reichgegliederter Räume gegenüber den einfachen fehlten genauere Messungen. Daß solche für die raumakustische Wissenschaft notwendig sind, zeigen die vorliegenden Ergebnisse der Untersuchungen im Dome zu Schleswig, durch die nun nachgewiesen wird, daß der Vorgang der Nachhalldämpfung in den verschiedenen Teilen eines Raumes sich zeitlich sehr verschieden abspielen kann.

Darin liegt das Neuartige der vorliegenden Untersuchungen und sicher eine Bereicherung der bisherigen Theorie.

Verbinden wir nun das rechnerische Verfahren, wie es uns die Theorie in die Hand gibt, mit den experimentellen Feststellungen, so gelangen wir zu weiteren bemerkenswerten Ergebnissen:

Geht man von der Nachhalldauer 5,15 Sek., wie sie am Altare bei stärkstem Spiele im menschenleeren Dome gemessen wurde, aus und bringt mit dieser das theoretische Ergebnis 5,42 durch geringfügige Änderung der in der Rechnung eingestellten Größen in Einklang, so läßt sich nun die bei Anwesenheit einer größeren Zuhörerschaft zu erwartende Nachhalldauer ermitteln. Sie beträgt bei:

0 Personen	5,15 Sek.	
500 „	3,47 „,	(durch Stoppuhrmessung
1000 „	2,61 „	gut bestätigt)
1500 „	2,09 „	
2000 „	1,75 „	

Diese Zeiten verringern sich entsprechend bei schwachem Spiele und in der Nähe der Sängerempore. Sie werden im Falle 2 b betragen bei:

0 Personen	3,83 Sek.
500 "	2,81 "
1000 "	2,22 "
1500 "	1,84 "
2000 "	1,57 "

Es müssen überaus verwickelte Vorgänge vorliegen, die die Erscheinung verschiedener Nachhalldauer je nach der Stelle im Raume verursachen, zu deren Klärung aber sehr umfangreiche Untersuchungen notwendig gewesen wären. Man könnte z. B. zu der Hypothese neigen, daß im Schutz der vorragenden Sängerempore und des ersten Pfeilerpaares, also gewissermaßen im Schallschatten der Tonquelle und der aus dem Altarraume zurückflutenden Wellen der Nachhall an dieser Stelle schneller erstirbt und der letzte Rückwurf auf dem langen Wege vom Hohen Chor nicht mehr bis vorn an die Empore gelangt. Indessen wäre ein so erheblicher Zeitunterschied, wie 0,34 Sek., damit nicht ausreichend erklärt. Aber trotzdem bleibt die Tatsache von unmittelbar praktischer Bedeutung.

Während z. B. bisher eine Annahme bestand, bei musikalischen Aufführungen in diesem Dome sei die Wirkung in der Vierung des Kreuzes (3) am günstigsten, ist jetzt mit Sicherheit die Stelle am Fuße der Sängerempore (4) als die beste erkannt worden. Hier ist die Störung durch den Nachhall 1/3 Sek. kürzer als am Altar, und man würde bei Abstufung von Eintrittspreisen zu Konzertaufführungen die besten Plätze in diese Zone des Domes legen.

Über die zulässige Dauer des Nachhalles sind die Ansichten noch nicht geklärt; ich halte nach meinen Erfahrungen eine Abdämpfung auf 1 Sek. für einen geeigneten Mittelwert zur gleichguten Verständlichkeit der Musik und der Rede. Bei einiger Anpassung werden 1 1/2 Sek. der Musik noch zuträglich sein und nur für die Rede bereits nachteilig werden. Im Dome ist ein Zustand, wie er etwa in einem nicht voll besetzten Konzert- und Vortragssaale herrscht, erst bei Anwesenheit von mindestens 2000 Personen zu erwarten. Früher haben in ihm weit günstigere akustische Zustände vorgelegen, als die „Restaurierung" in der Mitte des 19. Jahrhunderts noch nicht eine Anzahl Emporen mit andren Ausstattungsgegenständen und den fünf Meter hohen Lettner herausgerissen hatte.

An früherer Stelle wurde von der akustischen Sättigung des Raumes gesprochen, die hier weiter verfolgt werden soll.

Die Nachhalldauer steht, wie bereits oben erkannt wurde, im ursächlichen Zusammenhange mit der Schallstärke, die im Augenblicke des Aufhörens des Primärschalles, also beim Beginn des Nachhalles, im Raume vorhanden ist; und zwar besteht die Beziehung, daß die Zeit proportional mit dem Logarithmus der Intensität geht. Daraus läßt sich das Verhältnis der Anfangsenergie E_0, bei der die Nachhallzeit noch 0 ist, zu der der Endenergie E, bei der der Nachhall für das Ohr verschwindet, in Wirklichkeit aber noch eine bestimmte physikalische Stärke besitzt, berechnen. Die Tonstärke E ist also, gleiche Empfindlichkeit des Ohres vorausgesetzt, bei allen Beobachtungen konstant; dagegen ist die veränderliche Größe neben der Zeit die Anfangsenergie E_0. Sie beträgt hier im Dome in den 4 Fällen, die ich durchrechnete:

E_0 = im Falle	1 a	bei 5,15	Sek.	Nachhalldauer	418000 E
	1 b	„ 4,17	„	„	38000 E
	2 a	„ 4,81	„	„	195000 E
	2 b	„ 3,83	„	„	16000 E

Es haben sich also vor Beginn des Nachhalles während des Ertönens der Schallquelle verschieden starke Energien aufgesammelt und zwar ersehen wir, daß das Tutti im Altarraum physikalisch etwa 2,2 fach stärker als an der Empore, und etwa 11—12fach stärker als die Solostimme ist. Da aber diese angesammelten Energien von den unveränderten Schallquellen a und b herrühren, so ist die Verschiedenheit nur in der verschiedenen Aufsammlung des von der Orgel ausströmenden Tones im Altarpolygone — das wie eine Sammellinse wirkt — und dem freiliegenden Platze vor der Empore zu erklären. Diese Aufspeicherung, vom Erklingen der Pfeife an, benötigt verschiedene Zeiten, bis der gleichbleibende Zustand, die akustische Sättigung des Raumes, erreicht ist. Die letztere erfolgt z. B. in dem Falle 1 a in der Zeit von 2,1 Sek.

Es gehört natürlich nicht in den Rahmen vorliegender Arbeit, diese Rechnungen zu entwickeln, darum werden nur die Endzahlen gegeben, die z. B. u. a. die bekannte Tatsache bestätigen, daß in großen Räumen mit Überakustik schon kleine Tonquellen genügen, um starke Wirkungen zu erzielen. Wir nahmen z. B. weiter oben ein Verhältnis des Solo zum Tutti wie 1 : 70 an, während das Verhältnis der Ansammlung nur das 2,2 fache beträgt.

B.

Nun stellt uns der Dom raumakustisch noch vor ein weiteres Problem, das das lebhafteste Interesse des Raumakustikers erregt und deshalb ebenfalls zu untersuchen war.

Bei Beobachtung des Nachhalles fesselt sofort die eigenartige Erscheinung, daß sein Abklingen nicht als kontinuierliche Dämpfung dem Gesetz eines logarythmischen Dekrementes folgt, sondern stufenweise dergestalt verläuft, daß der Abfall selbst eine Wellenbewegung darstellt und periodisch von neuem anschwillt. An sich ist eine solche Erscheinung nicht neu, auch von mir, z. B. bei meinen Untersuchungen im Lichthofe der Technischen Hochschule Berlin, beobachtet worden. Auch Precht hat bei seinen Untersuchungen in der Stadthalle zu Hannover eine ungleichmäßige Abnahme des Nachhalles festgestellt. Dort erfolgte der Abfall in regelmäßigen Stufen ohne Anschwellen dergestalt, daß nach etwa 10 Stufen die Gehörschwelle erreicht wird[1]). Aber immer waren es schwach und rasch verlaufende Vorgänge, während sie hier im Dome so stark und langsam auftreten, daß eine rohe Messung mit der Stoppuhr möglich war. Das plötzliche Neuaufleben des Nachhalles rief den bestimmten Eindruck hervor, als ob die von der Orgel ausströmende Welle von dem entgegengesetzten Ende der Längsachse, also von der Polygon-Wand des Altarraumes in unverminderter Stärke zurückflutete. Diesen Weg aber durcheilt der Ton schon in 0,42 Sek., während eine oberflächliche Messung der Wellenzeit 1,4 Sek. ergab, also das 3,5fache. Dieser Widerspruch verlangte nach einer genaueren Untersuchung der einzelnen Perioden und deren Verhalten in den schon unter A unterschiedenen vier Fällen 1 und 2, sowie a und b.

Die Messungen wurden mit dem Chronographen in der Weise durchgeführt, daß der Beobachter mit Hilfe seines elektrischen Kontaktes den den Nachhall automatisch registrierenden Apparatschreiber beim Eintritt eines Wellentales

[1]) Siehe Michel: Hörsamkeit großer Räume, Verlag Vieweg 1914.

ausschaltete und beim Ankommen eines neuen Wellenberges wieder betätigte. Die Unterbrechungsstellen der Zeitlinie bezeichneten somit die Wendepunkte der Wellenlinie und die letzte Unterbrechung das Ende des Nachhalles. Selbstverständlich sollte dieser letzte Zeitpunkt den bereits unter A gefundenen Werten entsprechen. Wenn Abweichungen auftraten, so hatten diese bestimmte, später zu erklärende Ursachen, die bei der Auswertung der Aufzeichnungen mit zu berücksichtigen waren. — Es ergaben sich folgende Zeiten:

1 a:	5,28	(0,05)	5,10	Sek.
1 b:	4,40	(0,05)	4,22	"
2 a:	4,87	(0,02)	4,83	"
2 b:	3,89	(0,02)	3,85	"

Die eingeklammerten Zahlen geben die unbedeutenden Differenzen mit den Ergebnissen unter A an; sie bestätigen die große Übereinstimmung der beiden Messungen und somit die Richtigkeit und Zuverlässigkeit der Beobachtungen und der Aufzeichnungen durch den Apparat, sodaß nunmehr Zweifel über das tatsächliche Bestehen verschiedener Nachhalldauern im Raume je nach dem Standorte des Beobachters nicht mehr bestehen konnten.

Auch die vorstehenden Zeiten mußten, wie bereits unter A, die gleiche Korrektur auf Grund der Entfernung des Beobachters von der Schallquelle erfahren, und zwar zu Ungunsten der jeweils ersten Periode, die in der Tat stets um einen ähnlichen Betrag länger registriert war. Die Messungen der Perioden des stufenweisen Abfalles und die innerhalb jeder Periode liegende Teilung in Tal und Berg ergab folgendes Zahlenbild:

Ganze Periode:		Tal:	Berg:		(Tal: Berg)
1 a	= 1,3	— 0,98	— 0,32	Sek.	(3,0 : 1)
1 b	= 1,2	— 0,91	— 0,29	"	(3,2 : 1)
2 a	= 1,17	— 0,91	— 0,26	"	(3,5 : 1)
2 b	= 1,05	— 0,83	— 0,22	"	(3,7 : 1)

Bei 2 b waren die Aufzeichnungen von Abfall und Aufstieg infolge einer Störung beim Schreibstifte des Apparates unzureichend ausgefallen; sie wurden daher durch eine Ausgleichrechnung mit Hilfe der eingeklammerten Verhältniszahlen 3 bis 3,7 ergänzt; denn offenbar besteht in dem Verhältnisse zwischen Berg und Tal eine Gesetzmäßigkeit. Ebenso bemerkenswert ist die verschiedene Dauer der Perioden, die sich annähernd der zugehörigen Gesamtdauer des Nachhalles anpaßt, sodaß ungefähr 4 Perioden einen Nachhall ausmachen.

Das ganze rechnerische Ergebnis habe ich nun als Graphikon dargestellt (Siehe Abbildung 5). Die Abszissen entsprechen den gemessenen Zeiten, dagegen sind die Ordinaten mangels Intensitäten-Messungen nach den empfundenen Stärkegraden, also gefühlsmäßig aufgetragen. Nur das Verhältnis der Anfangsordinaten für a und b wurde aus dem Verhältnis der Nachhallzeiten von 1 und 2 in der Erwägung abgeleitet, daß diese Zeiten eine Funktion der Schallstärken sind, und zwar sind die Unterschiede der Zeiten proportional den Logarithmen der Anfangs-Energien. Die infolge der Entfernung von Beobachter und Schallquelle anzubringende Korrektur ist vor jeder Kurve als horizontales Anfangsstück zu erkennen.

Besondere Beachtung verdient noch die Unterscheidung der Hörschwelle. Bei der Kurve 1 a liegt der Schnittpunkt in dem absteigenden Aste nahe dem Wellentale, sodaß der nachfolgende Wellenberg nochmals über die Gehörschwelle taucht, anscheinend aber zu kurz, um wahrgenommen zu werden. Auch die Kurve 2 a durchschneidet die Schwelle an drei Punkten. Zweifellos entstand dadurch und bei der Schnelligkeit, in der sich die Vorgänge abspielen, für den Beobachter, dessen Aufmerksamkeit auf den Verlauf des Stufenabfalles gelenkt war, in der Fixierung des Nachhalles eine Unsicherheit, die sicher unbewußt auch bei den Serien unter A vorhanden war. Diese Umstände mußten sinngemäß bei der Auswertung der Aufzeichnungen in Rechnung gezogen werden und konnten die arithmetischen Mittel nicht ohne Weiteres maßgebend sein. So ergab sich bei 2 a der mittlere Schnittpunkt als derjenige Zeitwert, der sich in das Zahlenmaterial, als System betrachtet, zwanglos einfügte. Die Kurven 1 a und 2 b durchschneiden eindeutig die Gehörschwelle.

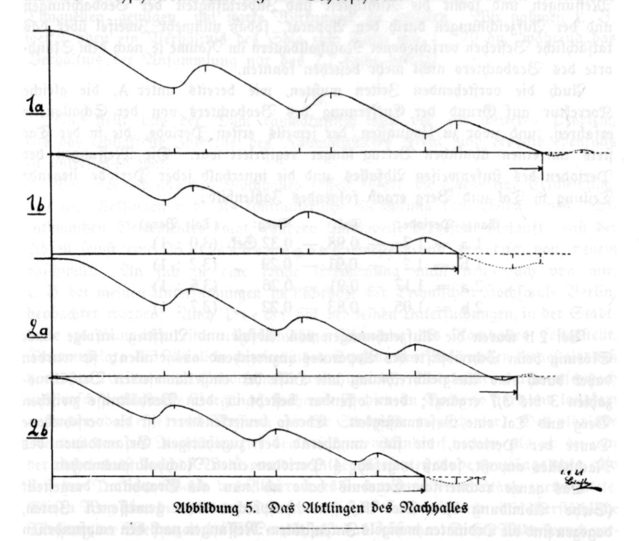


Abbildung 5. Das Abklingen des Nachhalles

Die hier zutage getretenen Ergebnisse sind gewiß im hohen Maße überraschend und geeignet, die Anschauungen in der raumakustischen Theorie wesentlich zu korrigieren. Sicher spielen Rauminhalt, Größe und Beschaffenheit der raumumgrenzenden Flächen neben der Stärke und auch der Höhe des Primärschalles eine wichtige Rolle; aber für den charakteristischen Verlauf des Abklingens und seine Gesamtdauer ist zweifellos die G e s t a l t des Raumes und auch die Stellung

der Schallquelle von mitbestimmendem Einflusse. Ist uns schon die Tatsache neuartig, daß der Nachhall an dem einen Ende des Raumes um den beträchtlichen Wert von 0,34 Sek. früher aufhört als an dem anderen, so erscheint sein durch Ansteigen unterbrochener Abfall und die auffällige Verschiedenheit der Abfall-Perioden je nach der Stärke der Schallquelle und der Stelle im Raume zunächst noch rätselhaft und die überaus verwickelten Beziehungen eines dreidimensionalen Gebildes zu den Reflexions- und Absorptions-Erscheinungen seines schallbewegten Inhaltes kaum entwirrbar.

Die vorliegende Arbeit hatte sich die restlose Klärung aller Ursachen nicht zur Aufgabe gestellt, — dazu wären weit umfassendere Vorbereitungen notwendig gewesen, — sondern die Auffindung und Feststellung aller Vorgänge und ihre unmittelbare Nutzbarmachung für den Kirchenbau. Aber die Natur der Beobachtungen läßt doch manche Schlüsse zu, so z. B. daß bei einer mittleren Stellung des Beobachters im Dome, etwa in der Vierung des Querhauses, mittlere Werte für die Nachhalldauer und für den periodischen Abfall zu erwarten sind. Es ist daher die Annahme nicht gewagt, daß bei einer Stellung der Orgel mehr in der Mitte der Längsachse, wie sie tatsächlich zweimal im Dome bestand, also bei einer Ausbreitung des Schalles in zwei, aber nur halb so lange Richtungen sich alle Vorgänge gemildert und weniger störend abspielen würden.

Somit ergeben sich aus allen diesen Erfahrungen einesteils für die ausübende Musik, anderenteils für den liturgischen Kirchenbau überaus bemerkenswerte praktische Folgerungen, denen jetzt nachgegangen werden soll.

III.

Zunächst dürfte es für den Musiker und den Hörer ungemein fesselnd sein, die hier aufgedeckten Wechselwirkungen zwischen Ton und Hall weiter auszudenken. Ich greife nur einige Beispiele heraus, wobei ich meinen Aufsatz „Raum und Ton“ als bekannt voraussetze.

Infolge der Verschiedenheit der Nachhallzeiten, wie sie sich zwischen 1, a und b und 2, a und b aus den verschiedenen Tonstärken ergeben, wird bei einem abgesetzten Akkord eine stark ausgehaltene Solostimme länger fortklingen, als die zart zurücktretenden Begleitstimmen, sodaß in solchen Fällen der Begleiter bis zu einer halben Sekunde länger aushalten darf, um ein gleichzeitiges Verklingen zu erreichen. Infolge des Abklingens des Nachhalles in Wellenform werden lange, aber ruhig ausgehaltene Harmonien von einem leichten Beben, bei Mischung von stärkeren und schwächeren Tönen von Bebungen verschiedener Schnelligkeit durchsetzt sein, die zwar auch dem unterrichteten Hörer nicht unterscheidbar sind, aber doch der dargebotenen Musik unbewußt einen eigenartigen Reiz verleihen können. Das Anschwellen einer Harmonie durch große Chormassen wird infolge der Aufsammlung der Tonenergien im Raume gehoben, dagegen das Schwächerwerden verzögert. Scharfe Akzente, wie sie dramatische Steigerungen verlangen, sind überhaupt nicht darstellbar. Chromatisch gesättigte Harmoniefolgen müssen verlangsamt werden und schnelle Melodien sind um so schwächer herauszuhören, je stärker und schneller gespielt wird; denn man hört dann aus den

den Raum füllenden Tonmassen immer nur die Differenz der Stärkegrade zwischen dem nächsten Melodietone und dem noch wenig geschwächten Nachhalle des vorangegangenen. Melodisch gebrochene Akkorde, im Decrescendo etwa in Sechzehntel Bewegung vorgetragen, vereinigen sich für den Hörer zu Harmonien, usw. Selbstverständlich kommt die rechnerisch nachgewiesene Milderung aller raumakustischen Erschwernisse, wie sie durch das Anwachsen der Besucherzahl eintritt, in gleichem Maße auch dem Redner zu Gute. Im Übrigen gelten auch für den Dom alle Ausführungen der oben angegebenen Arbeit „Raum und Ton"

Weit wichtiger sind nun die für den Kirchenbau abzuleitenden liturgischen Forderungen.

Der Dom verrät noch jetzt in der Anordnung der feststehenden Einbauten, insbesondere der liturgischen Stätten, die alte Kollegiat-Kirche der katholischen Zeit, in der, räumlich und optisch durch eine massive Wand von dem Gemeinderaume abgetrennt, sich alle kultischen Vorgänge im Hohen Chore vor dem Hochaltare abspielten und heute sofort die Messe wieder celebriert werden könnte. Mit der Evangelisierung des Domes begann ein Suchen und Irren in der Umgruppierung der liturgischen Stätten. Der breite und geräumige Lettner (F) wurde entfernt und durch ein Gitter bei J ersetzt; damit fiel die auf ihm befindliche Chororgel mit dem Knabenchore, und die kirchenmusikalische Ausübung wurde nach der 40 m weiter liegenden Westempore (M) verlegt und so die liturgische Konzentration aufgehoben.

Diesen Fehler wieder auszugleichen, war man auf dem besten Wege, als während eines notwendigen Ersatzes der baufällig gewordenen Westempore die Orgel in den Jahren 1888—94 auf die Empore des einen Kreuzarmes (g) gesetzt wurde. Der dadurch gewonnene raumakustische Vorteil, wie er sich aus den vorstehenden Untersuchungen ergibt, damals aber wahrscheinlich nicht beobachtet worden ist, hätte nun ein Fingerzeig sein können, aus dem vorläufigen Zustande einen dauernden zu schaffen. Denn, daß die ganze Anordnung im Raume auch nach Entfernung des Lettners gottesdienstlich noch nicht befriedigte, tritt durch zwei bemerkenswerte Maßnahmen von einschneidender Bedeutung zu Tage[1]).

Da nämlich die Handlungen am Hochaltare (A) der Teilnahme der Gemeinde zu weit entrückt waren, wurde schon frühzeitig etwa 1644 vor dem Lettner und dann vor dem Gitter ein Nebenaltar (B, B′) zur Abhaltung der Liturgien in den Predigtgottesdiensten aufgestellt und nach Entfernung des Lettners die bei D befindliche Kanzel an einem der westlichen Vierungspfeiler (C) angebracht, anscheinend, um den Redner in Rücksicht auf die raumakustischen Schwierigkeiten in das Angesicht der ganzen Gemeinde zu bringen.

So war also während des Orgelemporen-Umbaues auf dem Wege des Zufalles annähernd jene ringfömige Gruppierung entstanden, wie ich sie in meiner „Theorie des Kirchenbaues" als eine spezifisch evangelische Lösung begründet habe. Es ist gewiß bemerkenswert, daß man sich in Schleswig jetzt, durch

---

[1]) Die hier geschilderten Vorgänge sind nicht zeitlich, sondern nach dem inneren Zusammenhange der Dinge geordnet.

meine Untersuchungen angeregt, der Äußerungen des damaligen Organisten erinnert, wie leicht und bequem die Verständigung und das Zusammenarbeiten mit Altar und Kanzel gewesen sei, ohne jedoch die unmittelbaren Folgerungen daraus gezogen zu haben. Damit greifen diese Darlegungen über die durchgeführten Untersuchungen, so sehr sie anscheinend abstrakte Ergebnisse zeitigen, unmittelbar auf jenes praktische Bauproblem zurück, wie es in der Einleitung dieser Arbeit entwickelt wurde. Benutzen wir nämlich den Dom zu Schleswig in Verbindung mit seinen eigenartigen baugeschichtlichen und den jetzt vorliegenden theoretischen Ergebnissen als Deduktionsquelle zur weiteren Ausbildung einer Theorie des Kirchenbaues nach dem höheren Gesichtspunkte der konfessionell-liturgischen Zweckmäßigkeit, so entwickelt sich folgender, etwas weiter ausholender Gedankengang:

Die lutherische Kirche fand, wie hier in Schleswig, so auch allgemein in den übernommenen Domen jene katholisch charakteristische Dreiteilung in „Vorhof" gleich Laienkirche, „Heiliges" gleich Kleruskirche und „Allerheiligstes" gleich Hochaltar mit dem Schrein für das Sanktissimum vor, wie sie schon der jüdische, vielfach auch heidnische Tempel als Vorbild aufwiesen und die Anschauung der katholischen Kirche von der Notwendigkeit und den Aufgaben einer Mittlerschaft und der Hilflosigkeit der heilsuchenden Menge geradezu realistisch widerspiegelt. Die ursprünglich unbedeutende Concha der Basilika war bekanntlich im Laufe der Jahrhunderte in den Dom- und Kathedral-Kirchen zur Größe einer selbständigen Kirche ausgewachsen, die mit ihren Schranken das Volk aus dem Zentrum wegdrängte, die Predigtstätte vom Altare vorzog und mit dem Epistel-Ambo am Lettner vereinigte. Im Dome zu Schleswig wurde diese Entwickelung noch durch die Loslösung der Kanzel vom Lettner und Vorsetzung mitten in die Gemeinde vollendet, wie es die Katholiken in letzter Konsequenz ihrer Anschauung in ihren eigenen Kirchen taten. (Siehe Abbildung 6.)

Damit drängt sich die Frage auf, wie diese Entwickelung spezifisch protestantisch allgemein und im besonderen im Dom zu Schleswig hätte weiter geführt werden sollen.

Vergegenwärtigen wir uns einmal die großen Umwälzungen, die durch den Protestantismus hervorgerufen wurden: Luther riß die Schranke zwischen Priesterschaft und Laientum nieder, indem er den Gedanken des allgemeinen Priestertums mit neuer Kraft in den Vordergrund stellte und die Auffassung vertiefte, daß fortan neben dem verbum visibile das verbum audibile stehen sollten, Predigt und Sakrament gleichberechtigt werden und die Gemeinde in den Mittelpunkt rückt. Durch diese Gleichstellung hatte aber Luther ein Problem aufgestellt, das weder liturgisch noch kirchenbaulich restlos gelöst werden konnte; denn die gottesdienstliche Feier mit zwei gleichbewerteten Höhepunkten hat sich praktisch nicht bewährt; vielmehr vollzog sich durch den schon frühzeitig sich durchsetzenden Brauch, und neuerdings auch in den Agenden anerkannt, jene Spaltung in zwei selbständige Feiern, von denen die eine einen Predigtgottesdienst und die andere die Abendmahlsfeier darstellt. Hier liegt ein Vorgang vor, der psychologisch tief begründet ist, dessen Klärung aber kirchenbaulich leider keine Förderung, eher eine Hemmung erfahren hatte.

Denn entscheiden wir uns für die ursprüngliche „Einheitsfeier", die sich, wie eben bemerkt, in Wirklichkeit nur theoretisch erhalten konnte, so mußte auch ein

„Einheitsraum“, der die Stätten für Predigt und Abendmahl gleichwertig betont, geschaffen werden, nicht aber eine Zwitterform durch Angliederung einer irreführenden Nachbildung des katholischen Altarraumes, wie es leider im lutherischen Kirchbaue bis in die Neuzeit tatsächlich geschehen ist. In dieser Beziehung hat nur die reformierte Kirche folgerichtig gehandelt.

Entscheiden wir uns aber für zwei verschiedenartige und selbständige gottesdienstliche Formen, wie sie praktisch bereits bestehen, so hätte diese liturgische Trennung naturgemäß zur Bildung zweier spezifisch gestalteter Räume, also zu einer Doppelkirche führen müssen, in welcher der vielleicht kleinere Teil sehr stimmungsvoll und recht zweckmäßig für die Abendmahlshandlung, der andere größere als Predigtraum eingerichtet zu denken sind. In dieser Gestalt würde der kultische Dualismus, überhaupt der große Gedanke der Reformation, den treffendsten baulichen Ausdruck finden.

Allerdings machen die erheblichen Kosten die allgemeine Durchführung eines solchen Bausystems aussichtslos. Dagegen finden wir in jenen zahlreichen, übernommenen Kathedralen und Domkirchen die räumlichen Vorbedingungen glänzend erfüllt, sodaß hier die Idee eines dualen Kirchenbaues eine planmäßige Durchführung hätte finden können: Der Sakramentsraum mit dem Altare bleibt für die Abendmahlsfeiern, Trauungen und Taufen vorbehalten, während der frühere Laienraum, in der Einrichtung ergänzt, den Predigtfeiern dient. Die Trennungslinie zwischen beiden bildet der Lettner.

Dieser Vorschlag spricht nicht etwas vollkommen Neues aus; denn in vielen Fällen haben diese räumlich vorgefundenen Verhältnisse sehr bald und zweifellos mit den besten Erfahrungen für das kirchengemeindliche Leben zu der liturgischen Spaltung der lutherischen Messe geführt. So betont Ritschel in seinem „Lehrbuch der Liturgik“, daß bei der Einrichtung früherer katholischer Kirchen für den evangelischen Gottesdienst, sowie bei einzelnen Neubauten Chor und Schiff als zwei gesonderte Räume betrachtet und unabhängig von einander als Abendmahlsraum und als Predigtraum ausgestattet wurden. Diese Auffassung entspricht durchaus dem evangelischen Grundgedanken; denn durch eine solche räumliche Teilung und spezifische Einrichtung eines jeden Teiles läßt sich die feiernde Gemeinde viel leichter in die unmittelbare Nähe des Abendmahltisches bringen. Übrigens hat im Dom zu Schleswig in der konfessionellen Übergangszeit eine duale Raumteilung, allerdings im Sinne der Simultankirche bestanden, indem das Domkapitel bis zu seinem Aussterben Gottesdienst in dem Sakramentsteil weiter feierte, während sich die Evangelischen mit dem Laienteil begnügten; und auch heute noch pflegt man Abendmahl, Trauung, Taufe und im Winter auch sonstige Gottesdienste in dem durch Schranken abgeschiedenen und zugleich durch Stufen herausgehobenen Chorraume abzuhalten.

Aber in der Mehrzahl der Fälle ließ man sich bei Umgestaltung des Innern von Domen mehr von dem Gedanken leiten, entweder die Schranken, die Luther geistig niederlegte, auch baulich zu entfernen und ohne befriedigenden Erfolg zu versuchen, die beiden Raumteile für Laientum und Sakrament zu vereinigen oder aber den letzteren kultisch ganz aufzugeben und als Museum einzurichten.

Niemals aber ist eine wirklich zielbewußte Umgruppierung des Innern, worauf es letzten Endes ankommt, zu beobachten gewesen.

Um zu einer solchen zu gelangen, soll nun der Dom zu Schleswig als Lehrbeispiel dienen: Die Beseitigung des Lettners dort gegen 1832 oder 1846 war unter dem Gesichtspunkt der vorstehenden konfessionellen Betrachtungen, die vielleicht in ihrer Verbindung mit orgeltechnischen und raumakustischen Untersuchungen neuartig erscheinen und schon deswegen keine Kritik an früheren Maßnahmen üben wollen, fehlerhaft. Dieser, an sich schon geräumig, mußte als die gemeinschaftliche Basis der beiden kultischen Räume erhalten bleiben, bez. an die Stelle des Gitters J gesetzt und, wenn angängig, vergrößert werden, dergestalt, daß er ausreichend Fläche für die Aufstellung eines der Bedeutung des Domes entsprechenden liturgischen Chores bietet und zugleich gestattet, je nach Bedarf nach beiden Seiten, also einesteils bei Abendmahlsfeiern und Trauungen nach dem Hochaltare, anderenteils nach dem Predigtraume gerichtet, die liturgischen Gesänge auszuführen. Ebenfalls auf dem Lettner, aber seitlich, an die Vierungssäule angelehnt, denke ich mir die Stellung des Spieltisches (K) in der Weise, daß der Organist beide Räume und die sich in ihnen abspielenden Vorgänge übersehen und die Gottesdienste nach zwei Richtungen musikalisch leiten kann. (Siehe Abbildung 7.)

Die Kanzel wäre nun auf der Seite des Predigtraumes in eine Nische des Lettners eingebettet und durch einen akustisch richtig konstruierten Schalldeckel (E) überschützt, axial — also nicht seitlich — und vor sie, vielleicht organisch verbunden, der kleine liturgische Altar zu stellen (B). Diese Stellung des Predigers, im Rücken von dem Lettner gedeckt und angesichts der Gemeinde des Hauptschiffes, wäre für diese akustisch nur vorteilhaft. Die Besucher in den Kreuz-Schiffen und -Emporen würden ihn gleichmäßig gut sehen und durchschnittlich besser hören als von der jetzigen Kanzelstellung aus. — Auf die raumakustische Einordnung des Predigers und seiner Stätte wird eine spätere Arbeit ausführlich eingehen; vorläufig kann nur auf die „Denkschriften über den Wiederaufbau der zerstörten Kirchen Ostpreußens" verwiesen werden.

Die große Orgel ferner hätte in der akustisch günstigen Nische des einen Kreuzarmes (L) dauernd bleiben und mit Hilfe einer elektrischen Traktur Verbindung mit dem Spieltische auf dem Lettner erhalten sollen. Endlich mußte zur Schaffung einer geräumigen Sängerempore für Oratorien-Aufführungen die Kreuzempore bis an die Mittelpfeiler vorgebaut und mit dem Lettner organisch verbunden werden. Der Dirigent (5) stand dann nahe dem Zentrum der ganzen Anlage.

Damit wäre eine ringförmige Gruppierung erreicht, bei der im Interesse eines sicheren liturgischen Verkehrs sich alle Beteiligten einander zukehren. Durch diese Zusammenfassung würde auch der Vereinsamung der Gemeinde in diesem Riesenraume begegnet, wie überhaupt alle Räume von großen Ausdehnungen und mit akustischen Störungen gebieterisch eine solche Konzentration verlangen.

Selbstverständlich haben diese Vorschläge für diesen Dom keine praktische Bedeutung mehr, denn wir wollen nicht hoffen, daß eine zunehmende Verschlechterung des Kirchenbesuches, durch Kirchenaustritte oder Verschiebung der örtlichen Be-

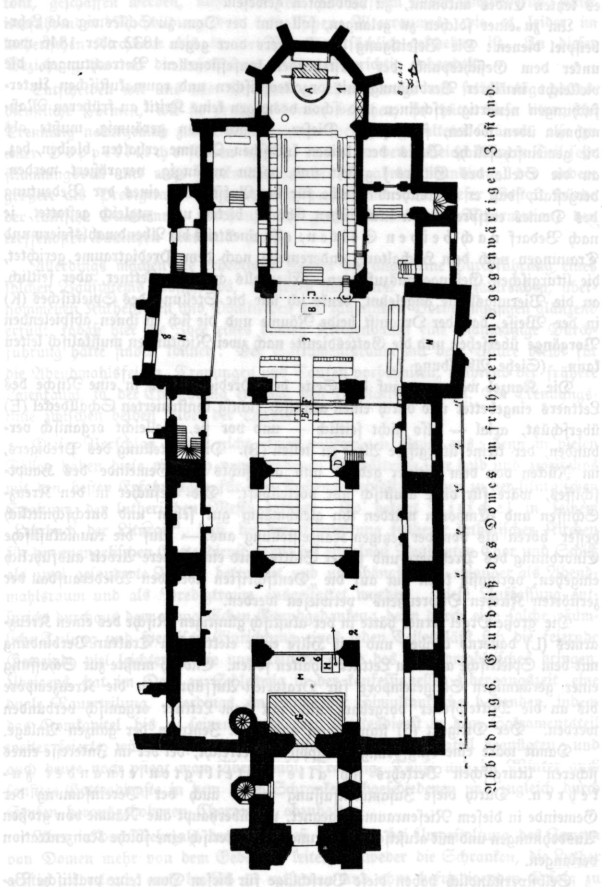


Abbildung 6. Grundriß des Domes im früheren und gegenwärtigen Zustand.

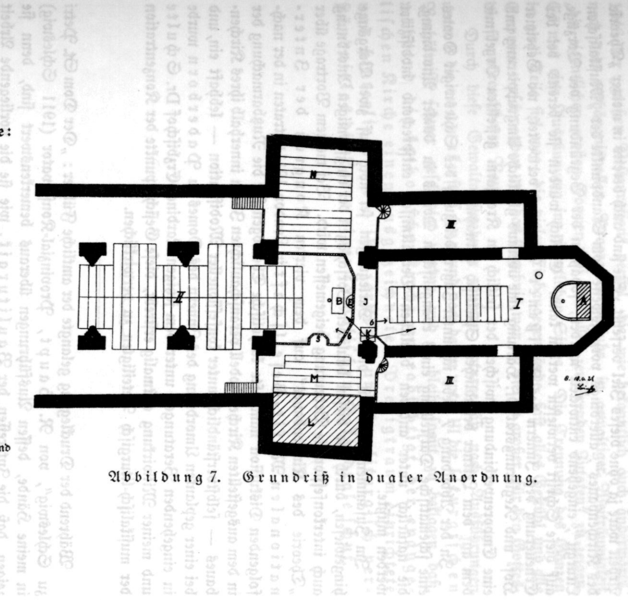


Abbildung 7. Grundriß in dualer Anordnung.

Zeichenerklärung für die Grundrisse:

A. Hochaltar.
B. Nebenaltar, jetzige Stellung.
B'. Nebenaltar, frühere Stellung.
C. Kanzel, jetzige Stellung.
D. Kanzel, frühere Stellung.
E. Kanzel, gedachte Stellung.
F. Lettnerwand bis etwa 1840.
G. Hauptorgel, gegenwärtige Stellung.
(g Stellung während des Umbaues)
H. Spieltisch hierzu.
I. Neuer Lettner (jetzt Gitter) mit
K. Spieltisch für die
L. Hauptorgel im Kreuzarm (gedacht).
M. Chorraum ansteigend, bis zur Vierung vorgezogen.
N. Gemeindeempore, ebenso.
O Taufstein.

---

1. Stand des Beobachters am Altar.
2. " " " am Chorraum.
3. " " " in der Vierung.
4. " " " an der Säule.
5. Dirigentenstand.
6. Stand der Solisten.

← Sehlinien.

I. Die Abendmahlskirche.
II. Die Predigtkirche.
III. Versammlungsräume für Trau-, Tauf- und Kinder-Gemeinden.

völkerung verursacht, zu solchen Maßnahmen nötigen wird, wohl aber bleiben sie bei sinngemäßer Anwendung allgemein giltig; der Zweck der vorliegenden Arbeit wäre ja ohne dieses Ziel verfehlt. Sie sind auch bereits in meiner „Theorie des Kirchenbaues", allerdings vorzugsweise vom Standpunkte der „Musikalischen Liturgik", eingehend entwickelt worden, sodaß in der Begründung der Vorzüge auf diese Schrift verwiesen werden kann. Endlich wurden sie bereits bei der Erneuerung des Innern des Meißener Domes verwertet, wo Geheimer Hof- und Regierungsrat Dr. Hartung eine überaus glückliche Umgruppierung und eine Emporenverbindung zwischen der seitlich im Kreuzarm gestellten Orgel mit dem auf dem Lettner befindlichen Spieltisch vornahm.

In der Abbildung 7 gebe ich unter Zugrundelegung des Schleswiger Domes eine schematische Darstellung eines evangelischen Domes in dualer Anordnung, die natürlich unter anderen baulichen Verhältnissen entsprechend modifiziert werden müßte.

Im Zusammenhange mit diesen Darlegungen sei noch auf zwei Vorgänge hingewiesen, durch die diesen baulichen Vorschlägen der ringförmigen Anordnung auch interkonfessionelle Bedeutung beigemessen wird. Bei meinem Vortrage über „Theorie des Kirchenbaues" auf dem vierten Kongreß der Internationalen Musik-Gesellschaft in London 1911[1]) traten in der nachfolgenden Diskussion namhafte katholische Theologen für die Nutzbarmachung der in dem ausgestellten Kirchenmodell veranschaulichten Ideen innerhalb ihres Kirchenbaues — selbstverständlich unter konfessioneller Modifikation — lebhaft ein, und bei einer geplanten Umordnung des Innern des Domes zu Paderborn wurde in eingehenden Beratungen unter dem jetzigen Kardinal-Erzbischof Dr. Schulte und meiner Mitwirkung erstmalig erstrebt, diese Gesichtspunkte der Konzentration der musikalisch-liturgisch Beteiligten zu verwirklichen.

Während der Drucklegung gelangte der amtliche Führer: „Der Dom St. Petri zu Schleswig", von R. Haupt, Provinzial-Konservator (1911 Schleswig) in meine Hände, dessen Ausführungen überaus bemerkenswert sind, denn sie zeigen, daß die Interessen der Bauliturgik, wie sie die vorliegende Arbeit im weitesten Sinne behandelt, den Interessen der Denkmalpflege im Dom zu Schleswig, und sicher auch anderwärts, in glücklichster Weise begegnen.

Nach den baugeschichtlichen Feststellungen von R. Haupt hat nämlich der Dom in seinem Innern noch bis zum Jahre 1846 wirklich den Eindruck zweier unterschiedener Kirchen hervorgerufen[2]). Die Trennung der beiden Teile erfolgte durch den steinernen Lettner, auf dem sich außer der schon genannten Orgel auch noch eine große Uhr befand und über dem im Gewölbe eine Kreuzgruppe hing, während vor ihm auf der Westseite ein Laienaltar und auf der Ostseite der Bischoffsitz standen. Außerdem befanden sich eine zweite Orgel im Querhaus und im Westgiebel die große Hauptorgel. Gegen fünfundvierzig Altäre fand die Reformation vor, deren Kapellen später zu Grabstätten,

---

[1]) Siehe den „Report of the Fourth Congress of the International Musical Society" London 1911. [2]) Vergl. S. 16.

reich mit Gedächtnismälern ausgestattet, umgewandelt wurden. Das Innere zeigte ein festliches Gepräge und war eine wahre Kunst- und Ruhmeshalle, bis sie 1846 der „großen Restauration" verfiel, die, wie bekanntlich auch anderwärts, nach dem verhängnisvollen Programm verfuhr, in gewaltiger Weiträumigkeit „die eigentlichen großen Formen frei von allen zerstörenden Zutaten" zu zeigen. Es war eine Ausräumung im eigentlichen Sinne. Die Trennung des Ganzen in zwei Teile fiel weg; die vielen Einbaugegenstände, fast alles Gestühl und alle Emporen verschwanden und das Ergebnis war ein viel zu großer, für den Gottesdienst unbrauchbarer Raum.

Durch diese Gewaltmaßnahmen mußten naturgemäß nach Ausführungen unter II die raumakustischen und nach denen unter III die liturgischen Verhältnisse schwer geschädigt werden und es bleibt somit zu beklagen, daß, **während die katholische Kirche unbeabsichtigt der evangelischen Kirche einen ausgezeichneten Predigtraum einrichtete und hinterließ, diese ihn zerstörte und bauliturgisch verständnislos die Leere einer katholischen Kathedrale schuf.**

Zu Walther's Choralpassion nach Matthäus

Von

Robert Haas, Wien

Kade [1]) erwähnt bei Besprechung der Walther schen Matthäuspassion nur eine Handschrift aus der Wiener Hofbibliothek (Ms. 16195), die der Stadtschule zu Meißen entstammt und die Jahreszahl 1559 trägt. Unter einer Anzahl von geistlichen Chorgesangswerken stehen darin (fol. 86—93) die Turbasätze der Passion in vierstimmigem Satz; das verbindende Rezitativ im Choralton fehlt ebenso wie ein einleitender oder abschließender Chor (Ankündigung oder Praefatio und Danksagung oder Conclusio). Diese Chorsätze der Handschrift stimmen aber weder überein mit der ursprünglichen Fassung Walther's [2]), noch mit der späteren Ausarbeitung, die in Johannes Keuchenthal's Kirchengesängen 1573 gedruckt vorliegt, doch hat bereits Kade [3]) engere Zusammenhänge zwischen dem Wiener (Meißner) Text und Keuchenthal festgestellt. Wir werden sie später noch deutlicher dartun. Das Meißner Kanzional wurde erst aus der Doblhoffschen Auktion 1837 für die Hofbibliothek erworben, viel länger aber ist in ihrem Besitz eine andere, bisher unbeachtete Handschrift des 16. Jahrhunderts, die die ganze Choralpassion enthält, also auch die liturgischen Rezitative, sowie Praefatio und Conclusio: Es ist dies die Papierhandschrift 11776, auf 19 Blatt in Groß-Folio — nebst Vorstoß und Schlußblatt — mit roter und schwarzer Tinte sehr schön und sorgsam beschrieben; der Einband ist neuer Herkunft, die Bezeichnung des Verfassers fehlt, eine nähere zeitliche Angabe ist auch nicht vorhanden [4]). Auf die Passion folgt noch das geistliche Lied „O Jesu Christ, dein Nam der ist", für fünf Stimmen gesetzt, mit 10 Textstrophen im „Vagant". Diese Handschrift soll am kaiserlichen Hof in Verwendung gestanden sein und Aufführungen in der kaiserlichen Kapelle zugrunde gelegen haben. Die Tabulae codicum manu scriptorum ... in bibliotheca palatina vindobonensi ..., Band VIII, S. 41 besagen: Passio D. N. Jesu Christi secundum Matthaeum in linguam germanicam versa et pro una ac quattuor vocibus in usum capellae caesareae aulicae modulis musicis adstricta, adjecto cantico itidem modulis musicis instructo. Die Bemerkung vom Gebrauch bei Hof stammt aus dem gedruckten Handschriftenkatalog von Denis (p. II, Wien 1800, unter Zahl DCCCXCVIII), der vorsichtiger hinzufügt „ut videtur", während der ältere handschriftliche Katalog der Recentes Handschriften von Schwandtner keine diesbezügliche Andeutung enthält,

---

[1]) Die ältere Passionskomposition bis zum Jahre 1631 von Otto Kade, Gütersloh 1893, S. 162.

[2]) Veröffentlicht bei Kade, a. a. O., S. 374 ff. [3]) a. a. O., S. 172.

[4]) Mit dieser Fassung stimmt bis auf geringe Abweichungen jene aus Berlin Pr. Staatsbibl. Mus. Ms. 40019 überein. Eine eingehende Studie über sie von Walter Lott konnte des Krieges wegen nicht gedruckt werden. Anm. der Schriftleitung.

leider aber auch über die Provenienz der Handschrift schweigt [1]). Es ist natürlich nicht von der Hand zu weisen, daß die beliebte protestantische Choralpassion am kaiserlichen Hof gesungen wurde; es sei nur an den Umstand erinnert, daß das Gesangbuch der böhmischen Brüder von 1566 (Kirchengeseng darinnen die haubtartickel des christlichen glaubens kurtz gefasset und ausgeleget sind) [2]) mit einer sieben Seiten langen Widmung an Maximilian II. beginnt, worin auf Maxens und seines Vaters Ferdinand Teilnahme am geistlichen Gesang der neuen Lehre angespielt wird. Max neigte so entschieden zu den Protestanten, daß ihm sein Vater die Nachfolge entziehen wollte und daß sich später an seinen plötzlichen Tod ein entsprechendes Gerücht knüpfte [3]).

Die nähere Betrachtung der Handschrift 11776 legte wegen der Praefatio und Conclusio den Vergleich mit Keuchenthal nahe, dessen Druckwerk die Breslauer Stadtbibliothek freundlichst zur Verfügung stellte [4]). Er ergab eine nahezu vollständige Übereinstimmung, besonders in den Chören, wo nur wenige belanglose Verschiedenheiten bestehen, während die einstimmigen Partien wohl meist mit Keuchenthal gehen, gelegentlich aber die ältere Fassung aufgreifen oder auch ganz selbständig erscheinen. Im folgenden sei dieses Verhältnis der drei Vorlagen — 1. G., d. i. Grimma 1550, bei Kade S. 374 ff. gedruckt, 2. W., d. i. Wien 11776 und 3. K., d. i. Keuchenthal's Druck — im einzelnen festgelegt. Die Seitenzahlen beziehen sich auf Kade's Veröffentlichung.

Schon äußerlich zerfällt K in zwei große Teile, indem die Szene, wo Judas reuig wird, „des Morgens aber hielten alle Hohenpriester", S. 288, durch die Worte „Dies Parasceues" abgehoben erscheint. Diese Teilung fehlt in G, sie gilt aber für W schon garnicht, wo die Schlußformel zur Tonika (Kolon) im 1. Teil von G und K auf „weinet bitterlich" vermieden ist und die Rezitation nur zur Terz abfällt (Semikolon: c c c a a), um dann gleich — wie in G und K — weiterzuschreiten. Auch innerhalb der beiden großen Teile sind in K — und nur da — durch große Anfangsbuchstaben (Initialien) mehrere Absätze gekennzeichnet, und zwar im 1. Teil drei solche — 1) S. 277: Der Beginn der Jüngerszene „Aber am ersten Tag der süßen Brot", 2) S. 280: die Begebenheiten am Ölberg „Und da sie den Lobgesang gesprochen hatten" und 3) S. 284: Jesus vor Kaiphas und seine Verleugnung durch Petrus „die aber Jesum gegriffen hatten" —, im 2. Teil zwei solche – 4) S. 291: Jesus vor Pilatus „Jesus aber stand vor dem Landpfleger" und 5) S. 296: die Vorgänge nach der Kreuzigung „da sie ihn aber gekreuzigt hatten". Die textliche Unterlage zeigt folgende Verschiedenheiten: den Anfang machen in W und K

[1]) Viele der Recentes Handschriften kamen aus den am Ende des 18. Jahrhunderts säkularisierten Klöstern in die Hofbibliothek.

[2]) Nat.-Bibliothek Wien, SA 79 E 21.

[3]) Vgl. Eduard Vehse, Geschichte des österreichischen Hofs, 2. Teil, Hamburg 1851, S. 253—272.

[4]) Kirchen-Gesenge (.) / Latinisch und deudsch, sampt / allen Euangelien, Episteln, und Collecten ... Witteberg MDLXXIII. fol. 186 bis 222: Die Historia von dem Leiden / und Sterben unseres HERREN und Seligmachers / Jhesu Christi, aus dem Euangelio S. Matthaei kurtz / gezogen, und nach den Personen ausgeteilet, / Wie man sie in christlicher(!) Versam- / lungen pfleget die Marterwochen / über zu singen. Vgl. Philipp Wackernagel, Bibliographie zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes im 16. Jahrh. Frankfurt a. M., 1855, S. 378, Nr. CMXXXIX.

nach der Praefatio folgende Worte des Evangelisten, die in G fehlen: „Und es begab sich, da Jesus all diese Rede vollendet hatte". Bald darauf (S. 275) sind in K die Worte „und Ältesten", (W: Eldisten) ausgelassen. Später singt Jesus in G bloß (S. 279): „das ist mein Leib", und zwar auf die Kolonformel, in W und K ist dieser Satz mit Semikolonschluß behandelt (d f d f) und es

f f f f d d d‿f f g a g g g f

folgten die Worte „der für Euch gegeben wird, solchs tut zu meinem Gedächtnis". Sogleich anschließend ersetzen W und K das „Und" des Evangelisten von G durch „desselbengleichen". Kürzere Einschübe in W und K endlich sind folgende: S. 289 ein „aber" (sie aber sprachen: Was gehts uns an), S. 291 „unter diesen zweien" (Welchen wollt Ihr unter diesen zweien, den ich Euch losgebe) und S. 292 „alle" (sie sprachen alle: Barrabam).

In der musikalischen Behandlung der Partie des Evangelisten fällt zunächst auf, daß G den Doppelpunkt vor den Reden Jesu nicht von dem Doppelpunkt vor den Reden der andern Personen und der Turba unterscheidet [1]). Nur S. 277 vor Judas, S. 278 vor „Herr bin ichs" und S. 280 vor Petrus finden sich Ansätze zu der zweiten Formel, während andrerseits öfters die Doppelpunktformel überhaupt der eines Semikolons weicht (S. 279, 282, 283 vor Judas, S. 286 vor Caiphas, S. 287 vor der Ancilla, S. 288 vor Petrus, S. 291, 292, 293 vor Pilatus, S. 298 vor Jesus). Diese Vermengung mit dem Semikolon, die in K durchaus fehlt, läßt sich einmal auch in W nachweisen, nämlich S. 299 vor der Turba „sprachen sie": c̄ a c̄. An dieser Stelle hat also G die Formel des Jesusdoppelpunkts, K die des Turbadoppelpunkts. W und K bringen im Gegensatz zu G auf den Doppelpunkt vor den Turbasätzen und vor allen Personen außer Jesus die Schlußformel auf c̄ (d̄ ē d̄ ā c̄), wobei nur die Textunterlegung in beiden Vorlagen häufig verschieden ist. Zweimal taucht diese Formel in W und K aber auch vor Jesu Worten auf: S. 278 zu Anfang:

d̄ ē d̄ c̄ d̄ ē d̄ d̄ c̄ c̄

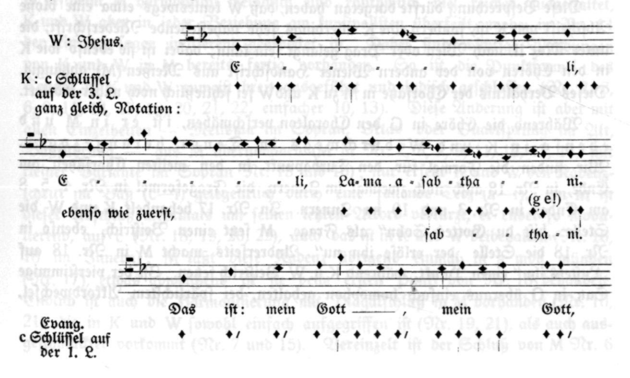
„er sprach", und S. 279 vor „du sagests": „er sprach zu ihm". Sonst ist der Abschluß vor Jesus in allen drei Fassungen gleich, nur ist sie in kurzer Form gelegentlich in W und K durch Ligaturen erweitert: S. 286 „Jesus sprach" (in G: a g f, in W und K: g ag gf). Diese Formel dient zugleich als Schlußpunkt (Kolon); G wendet sie hiebei einmal zur Terz (a), S. 283. Häufig wird im Innern der Rezitation die Formel des Punkts der einen Fassung in einer andern durch die des Beistrichs (Semikolons) ersetzt und umgekehrt. So hat G Punktschluß, wo W und K nur Beistrich (auf c̄ oder a) setzen: S. 282 („Eltesten des Volks"), S. 283 („und küßt ihn" und „und griffen ihn"), S. 290 „bis auf den heutigen Tag"), S. 291 („antwortet er nichts"); oder G setzt Komma, während W und K mit Punkt abschließen: S. 285 („funden sie doch keins"), S. 291 („welchen sie wollten"), S. 296 („das Los darum"), S. 299 („tränket ihn"), S. 300 („bis unten aus"), S, 301 („eigen neu Grab"). Ferner hat W Punkt, wo G und K Semikolon setzen: S. 285 („ihn töten"),

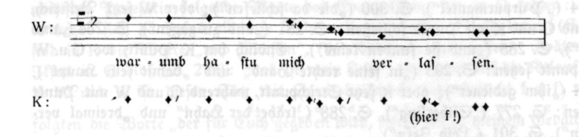
---

1) Diesen Unterschied verzeichnete Mendelssohn, als er in Rom die Passion Vittoria's hörte. (Brief an Zelter vom 16. Juni 1831 in den Reisebriefen, Leipzig 1861, S. 177/8.) Mendelssohn fand an der Choralpassion wenig Gefallen.

S. 294 („Purpurmantel"), S. 300 („die da schliefen"); oder W setzt Beistrich, während G und K mit Punkt schließen: S. 281 („und zu zagen"), S. 284 („und flohen"), S. 285 („und sie funden keins"). Endlich hat K Punkt, wo G u. W Strichpunkt setzen: S. 295 („in seine rechte Hand" und „damit sein Haupt"), S. 301 („ihm gedienet"); oder K setzt Strichpunkt, während G und W mit Punkt schließen: S. 277 („Silberling"), S. 288 („krähet der Hahn" und „dreimal verleugnen"), S. 301 („Leib Jesu").

S. 284 sind die Worte „Aber das ist alles" bis „Schriften der Propheten", die in G der Evangelist singt, in W und K — wie in Stephani's Druck — Jesus zugeteilt. Ähnlich fällt in W Jesus die deutsche Übersetzung des Eli zu (S. 299). Während Jesus in G seine Punktwendung nur an den Redeschlüssen anwendet, findet sie sich in W und K auch im Innern seiner Rezitationen: S. 276 („habt[g] Ihr[a] nicht[g] allezeit[g f f]"), S. 277 („zum Grabe bereite"), S. 279 („zur Vergebung der Sünden"), einmal auch bloß in W, und zwar mit Abschluß auf der Terz: S. 279 („der[f] wird[g] mich[a] verraten[g g a]"). In der oben schon genannten Stelle S. 284 ist diese Schlußformel — die Stephani nicht verwendet — so gefaßt: „Schriften[f g] der[b] Propheten[a gf f]". Bei Fragen setzt Jesus in W und K nicht wie in G auf c, sondern auf f als tonus currens ein und hängt erst am Schluß die Frageformel an: S. 282 („schlafen[f f] und[c] ruhen[de f] ?") oder S. 283 („Legion[f f c] Engel[de f] ?"). Die Frageformel vertritt in W und K zweimal den Schlußpunkt: S. 279 und 286 („du[c] sagests[de f]"). Die entsprechende Stelle S. 291 behandelt nur W gleich, während sich K an G hält („du[gag g] sagests[f]"). Das Eli endlich lautet in W und K folgendermaßen, es weicht im zweiten Teil von der mensuraliter notierten Form in G ab:
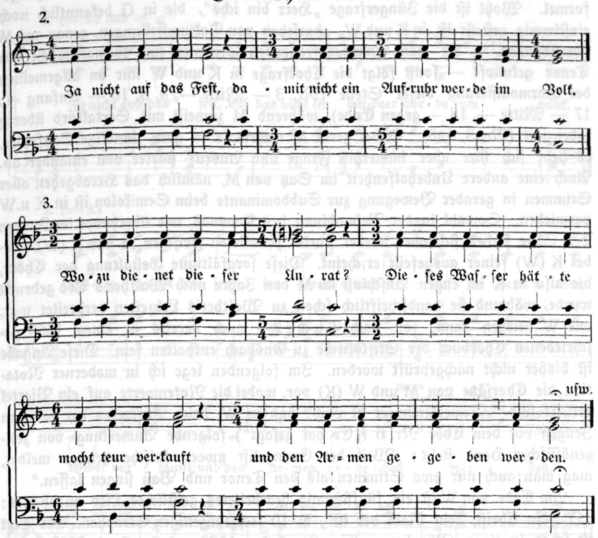




Was endlich die T u r b a f o r m e l n betrifft, so unterscheidet sich G von W und K zunächst öfters dadurch, daß der tonus currens tiefer liegt (c̄ statt f̄). Gelegentlich hat schon G die höhere Lage, wie S. 280 bei Petrus, oder S. 282, 289 bei Judas, S. 286 bei Caiphas. In folgenden Stellen hält sich G auf c̄, W und K auf f̄: S. 277 bei Judas (auch Stephani bringt die höhere Lage), S. 285 bei Caiphas, S. 291 bis 294 bei Pilatus. Auch die Frageformel geht in W und K wieder vom f̄ aus: S. 279 Judas „Bin ichs Rabi?" (d̄ f̄ c̄ d̄ ē f̄), ebenso S. 285, 286 Caiphas, S. 291 bis 293 Pilatus. Nur einmal hält sich K an G: S. 291 „den man Christen nennet" (W: f̄ f̄ f̄ c̄ d̄ ē f̄). G verwendet einmal die Punktformel statt der Frage, S. 286 Caiphas „Sohn Gottes?" (W und K Frageformel), umgekehrt kommt in W und K einmal bei einem Ausruf die Fragewendung vor, S. 283 Judas „Gegrüßet seistu Rabi!" (f̄ f̄ f̄ f̄ c̄ d̄ ē f̄), und W ersetzt die Frage einmal durch den Beistrich, S. 291 Pilatus „den ich Euch losgebe?" (d̄ f̄ f̄ d̄ f̄ f̄). — S. 292 an der gleichen Stelle steht die Frageformel —. S. 286 setzt endlich G einen Punkt, während W und K Beistrich wählen: Caiphas „Er hat Gott gelästert" (W, K: d̄ f̄ f̄ f̄ f̄ d̄) und S. 294 sind in zwei Sätzen die Interpunktionen bei W u. K gegenüber G vertauscht: Pilatus „Dieses Gerechten, sehet ihr zu" (W, K: f̄ f̄ f̄ f̄ d̄, f̄ ē d̄ c̄).

Diese Besprechung dürfte dargetan haben, daß W keineswegs etwa eine bloße Abschrift von K ist, sondern eine K allerdings sehr nahestehende Niederschrift, die unter Max II. nach Wien oder Prag gelangt sein kann; dabei ist sie ebenso wie K in den Chören von der andern Wiener Handschrift aus Meißen (M) abhängig. Dieses Verhältnis der Chorsätze in M zu K und W sei schließlich noch näher erörtert.

Während die Chöre in G den Choralton verschmähen, i s t e r i n M u n d e b e n s o i n K u n d W d u r c h w e g s i m T e n o r h e r a n g e z o g e n. Wir finden die Formel für den Turbapunkt in den meisten Chorsätzen am Ende, in Nr. 18 auch noch zweimal im Innern, die Frageformel in Nr. 4, 5, 8 am Ende, in Nr. 3 und 10 im Innern. In Nr. 17 behandelt K und W die Stelle „bist du Gottes Sohn" als Frage, M setzt einen Beistrich, ebenso in Nr. 18 die Stelle „der erlöse ihn nu". Andrerseits macht M in Nr. 18 auf „Lustets ihn" einen Punkt, während K u. W Beistrich setzen. Ist der vierstimmige Satz in G überaus einfach homophon gehalten, bei spärlichstem Akkordwechsel,



1. Zwei Chöre aus G.



so erscheint M harmonisch, melodisch und rhythmisch viel reicher ausgestaltet, K und W aber in jeder Beziehung am kunstvollsten überfeilt, wobei in Nr. 14 der Anfang sogar imitierend gearbeitet ist. Dabei sind wichtige Wendungen von K und W in M bereits fertig vorhanden. So ist die Punktformel des Tenors in K und W zumeist breit ausgeführt und lydisch geschlossen (Nr. 2, 3, 6, 9, 11, 14, 17, 18, 20, 21, 22, einfacher 10, 13). Diese Änderung ist aber mit allen Einzelheiten — Melisma im Sopran, Oktav oder Quartsprung im Alt, Baßführung — aus M übernommen (M in Nr. 2, 3, 7, 9, 11, 12, 13, 14, mit kleiner Variante im Sopran Nr. 15 und 16); nur ersetzt K und W den Kadenzschritt im Baß (c—f) gelegentlich durch eine fallende Terz (a—f). In M ist dieser Abschluß mehrmals um seinen letzten Akkord verkürzt, er endet so modulierend, auf c (Nr. 18, 19, 20, 22), auch das ist in K und W beibehalten (Nr. 16, 18 im Innern); M läßt diese Kadenz übrigens einmal in a moll münden (Nr. 17), etwas abweichend ist sie beim ersten Punkt von Nr. 18 behandelt. Endlich ist auch die Harmonisierung mit Plagalschluß in M vorhanden (Nr. 10, 21), die in K und W sowohl einfach aufgegriffen ist (Nr. 19, 21), als auch ausgeschmückter vorkommt (Nr. 7 und 15). Vereinzelt ist der Schluß von M Nr. 6

geblieben. Nicht ganz so verhält es sich mit der Satzarbeit über der Frageformel. Wohl ist die Jüngerfrage „Herr bin ichs", die in G bekanntlich noch einstimmig gestellt ist, in K und W, abgesehen von Taktumstellungen, genau aus M übernommen, — die nach einander fragenden Stimmen sind thematisch an den Tenor geknüpft — sonst folgt die Chorfrage in K und W nur im allgemeinen der Harmonisierung dieser Stelle (Nr. 3 — Mitte —, 4, 8, 10 — Anfang —, 17 — Mitte —, 18 — gegen Ende), während M zumeist mit Sextakkord über g kadenziert (Nr. 3, 4, 8). Dabei gerät M mehrmals in ganz unnötige Satzfehler, es hebt sich hier aber immerhin Frage und Ausruf stärker von einander ab. Auch eine andere Unbeholfenheit im Satz von M, nämlich das Herabgehen aller Stimmen in gerader Bewegung zur Subdominante beim Semikolon ist in K u.W vermieden. Sowohl in der Behandlung des Kommas, wie überhaupt im Innern der Sätze finden sich aber wieder starke Parallelen zwischen M und K (W), wobei K (W) feiner ausgefeilt erscheint. Diese sorgfältigste Gestaltung der Chöre, die also in K im engen Anschluß an M drei Jahre nach Walther's Tod gedruckt wurde, während sie handschriftlich schon zu Walther's Lebzeiten verbreitet war, wie W belegen kann, soll nach Tucher [1]) auch bereits in einem 1559 geschriebenen Chorbuch der Stiftskirche zu Ansbach enthalten sein. Diese Angabe ist bisher nicht nachgeprüft worden. Im folgenden lege ich in moderner Notation die Chorsätze von M und W (K) vor, wobei die Notenwerte auf ein Viertel gekürzt sind. Bemerkenswert ist noch, daß in W beim Auftreten der falschen Zeugen vor dem Chor Nr. 6 („Er hat gesagt") folgende Anmerkung von zeitgenössischer Hand steht: „Weil der Euangelist tzween falsche tzeugen meldet, mag man auch nur tzwo Stimmen als den Tenor und Baß singen lassen."
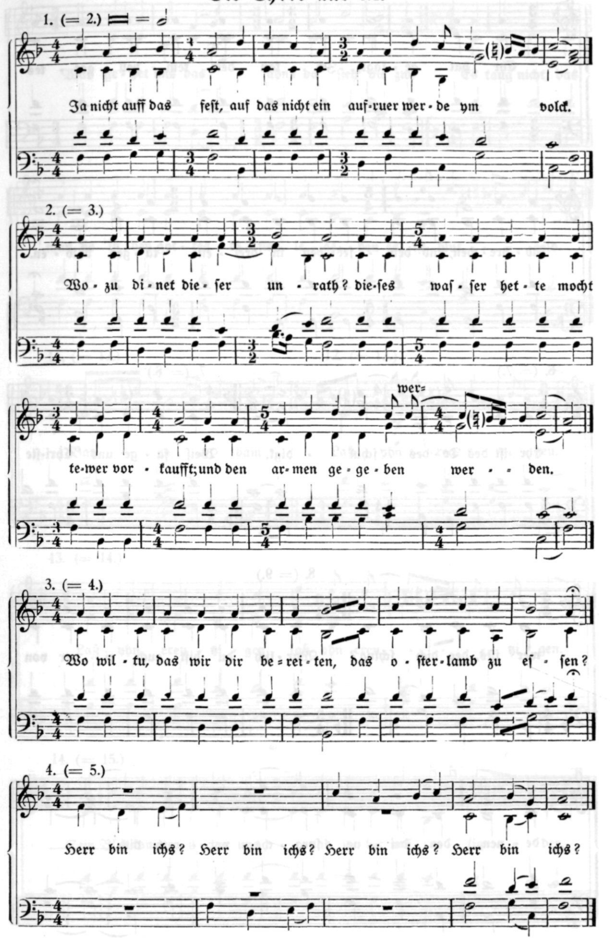
Am Ende von W ist ein fünfstimmig bearbeitetes geistliches Lied angehängt: „O Jesu Christ, dein Nam der ist", in 10 sechzehnzeiligen Strophen. Der Text ist schon in einem Nürnberger Einzeldruck von 1520 und in einem Nürnberger Zweiliederdruck von 1529 bekannt, er soll aber noch älter sein. Die Melodie ist zuerst nachzuweisen in dem Gesangbuch der böhmischen Brüder von 1566, Bl. 203ᵇ—204ᵃ, Nr. 78 zu einem Gedicht von Centurio Sirutschko über den 130. Psalm „Aus dem Abgrund, der Höllen Schlund", sie dürfte aber ursprünglich dem Passionslied zugehören, mit dem sie später sehr häufig verknüpft ist, zuerst — im Druck — in Joachim Magdeburg's Tischgesengen 1572 [2]). In K erscheint bloß der Text, 9 Strophen, Bl. 241ᵃ—242ᵃ, in W, das wir in die 60iger Jahre des 16. Jahrhunderts verlegen, wird die Melodie noch vom Tenor vorgetragen, die Satzweise ist bald Note gegen Note, bald imitierend wie zu Anfang des 1. Teils — bei seiner Wiederholung ist auf die Nachahmungstechnik Verzicht geleistet — und zu Anfang des 2. Teils. Der Bearbeiter läßt sich von Wien aus nicht feststellen, es liegt nahe, in ihm Walther selbst zu vermuten.
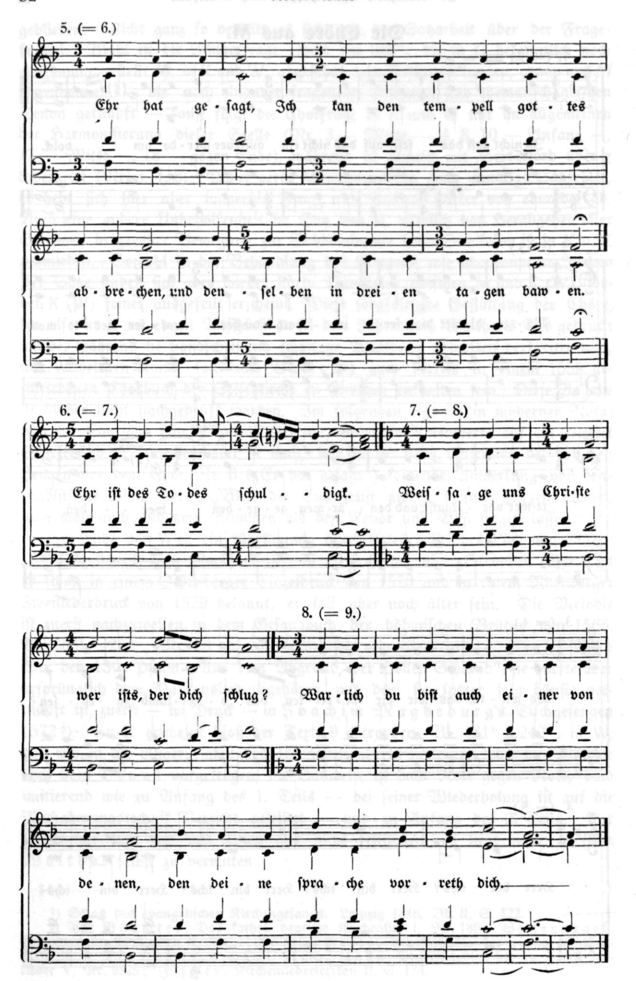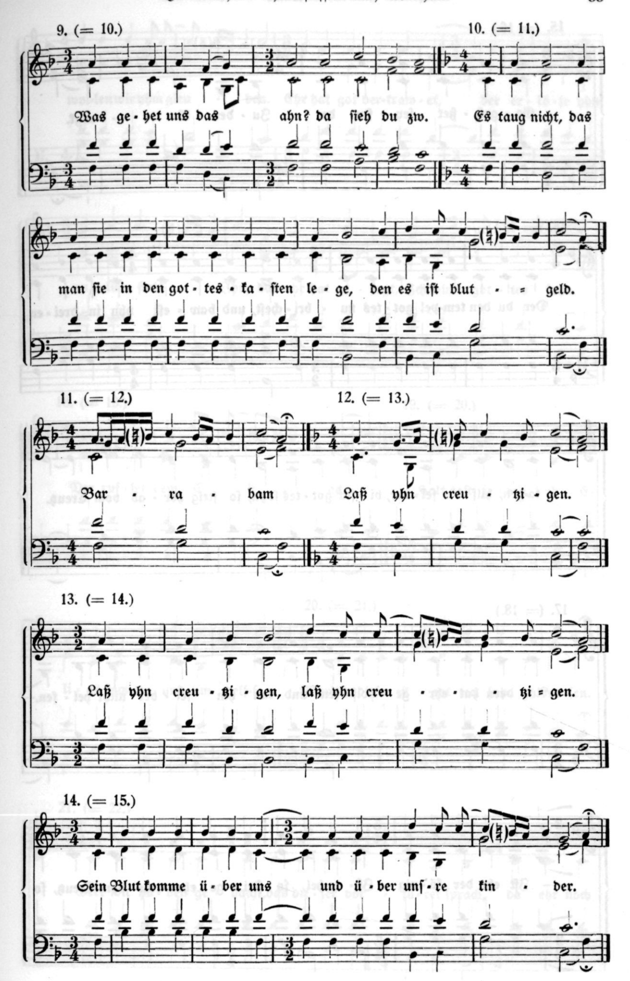
---

[1]) Schatz des evangelischen Kirchengesangs. Leipzig 1848, Bd. II, S. 322.
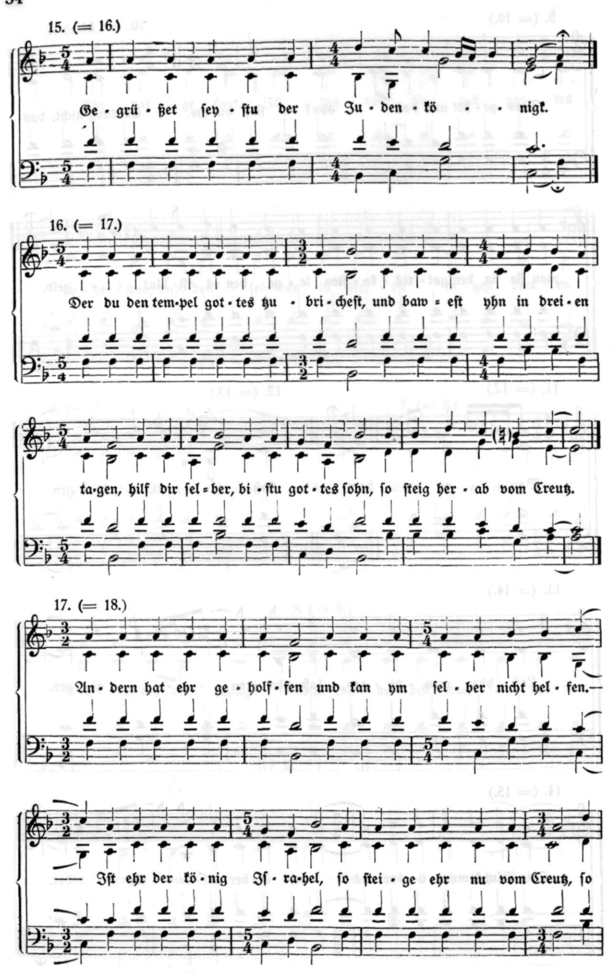
[2]) Vgl. Bäumker, Das kathol. deutsche Kirchenlied I, Nr. 186; Wackernagel, Das deutsche Kirchenlied II, Nr. 1116; Kümmerle, Enzyklopädie der evang. Kirchenmusik II, S. 532; Tucher, a. a. O. II, S. 285; Zahn, Die Melodien der ev. d. Kirchenlieder V, Nr. 8525; Fischer, Kirchenliederlexikon II, S. 174.
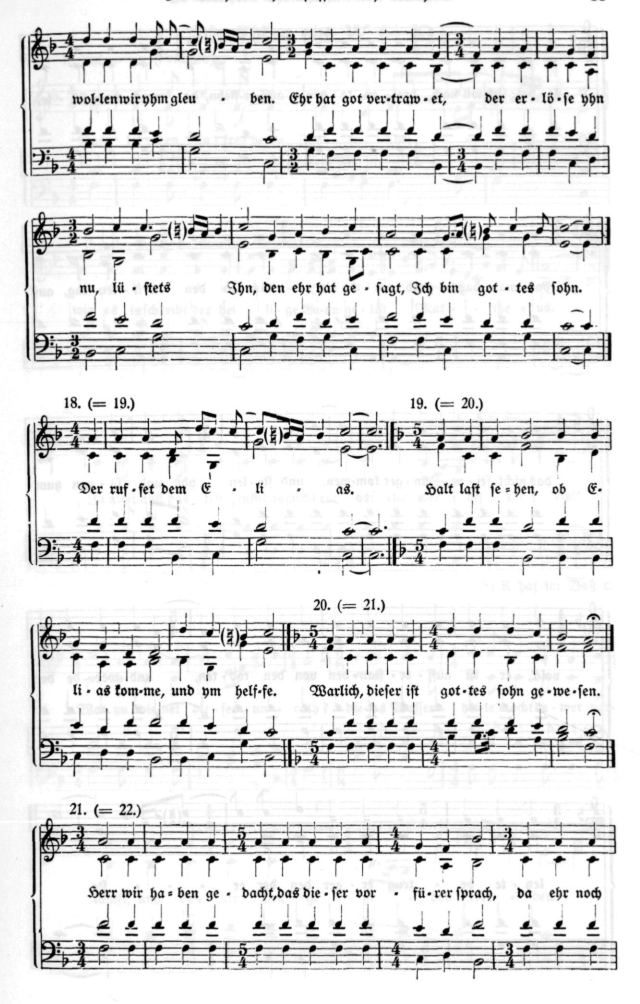
Die Chöre aus M.
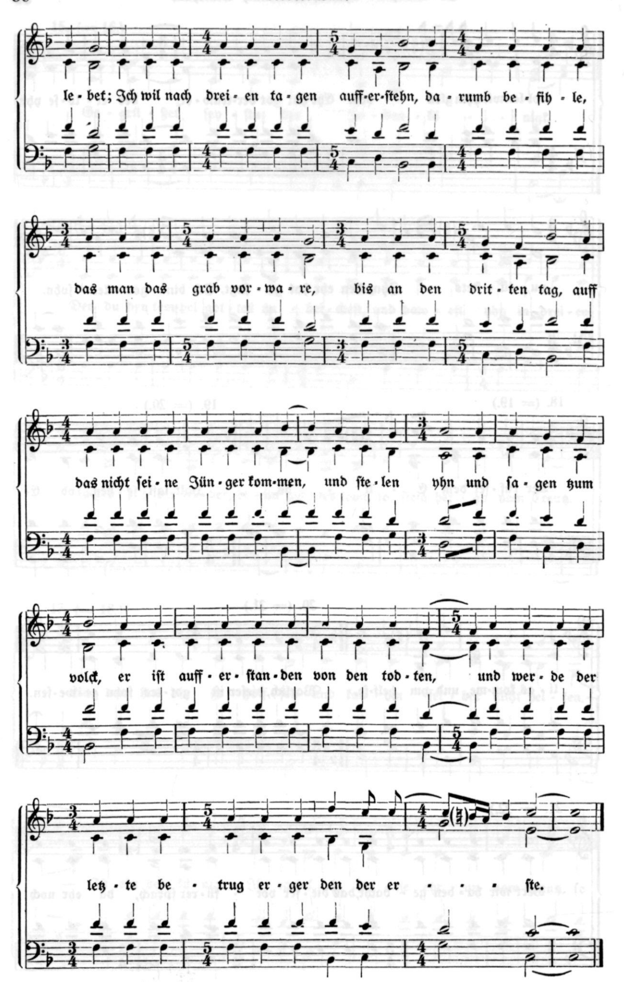



5. (= 6.)
Ehr hat ge-ſagt, Jch kan den tem-pell got-tes
ab-bre-chen, und den-ſel-ben in drei-en ta-gen baw-en.
6. (= 7.)
Ehr iſt des To-des ſchul-digk.
7. (= 8.)
Weiſ-ſa-ge uns Chri-ſte
wer iſts, der dich ſchlug?
8. (= 9.)
War-lich du biſt auch ei-ner von
de-nen, den dei-ne ſpra-che vor-reth dich.


9. (= 10.)
10. (= 11.)
Was ge - het uns das ahn? da ſieh du zw. Es taug nicht, das
man ſie in den got - tes - ka - ſten le - ge, den es iſt blut - = geld.
11. (= 12.)
12. (= 13.)
Bar - ra - bam Laß yhn creu - tzi - gen.
13. (= 14.)
Laß yhn creu - tzi - gen, laß yhn creu - - tzi = gen.
14. (= 15.)
Sein Blut komme ü - ber uns und ü - ber unſ - re kin - der.
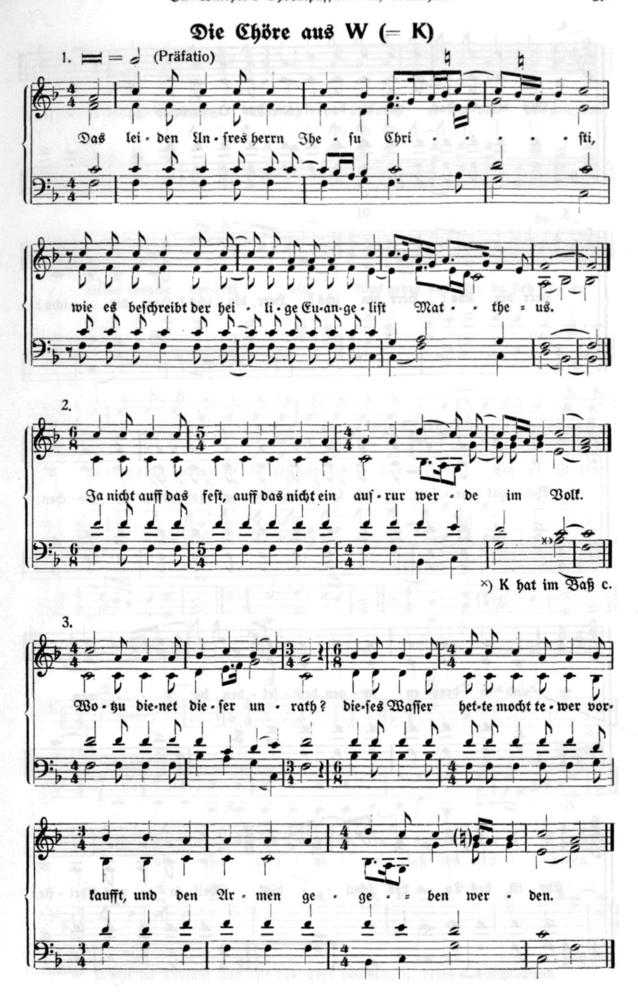

15. (= 16.)
Ge - grü - ßet sey - stu der Ju - den - kö - - nigk.
16. (= 17.)
Der du den tem-pel got-tes zu - bri-chest, und baw - est yhn in drei-en
ta-gen, hilf dir sel-ber, bi - stu got-tes sohn, so steig her - ab vom Creutz.
17. (= 18.)
An - dern hat ehr ge - holf - fen und kan ym sel - ber nicht hel - fen.
Ist ehr der kö-nig Is-ra-hel, so stei - ge ehr nu vom Creutz, so
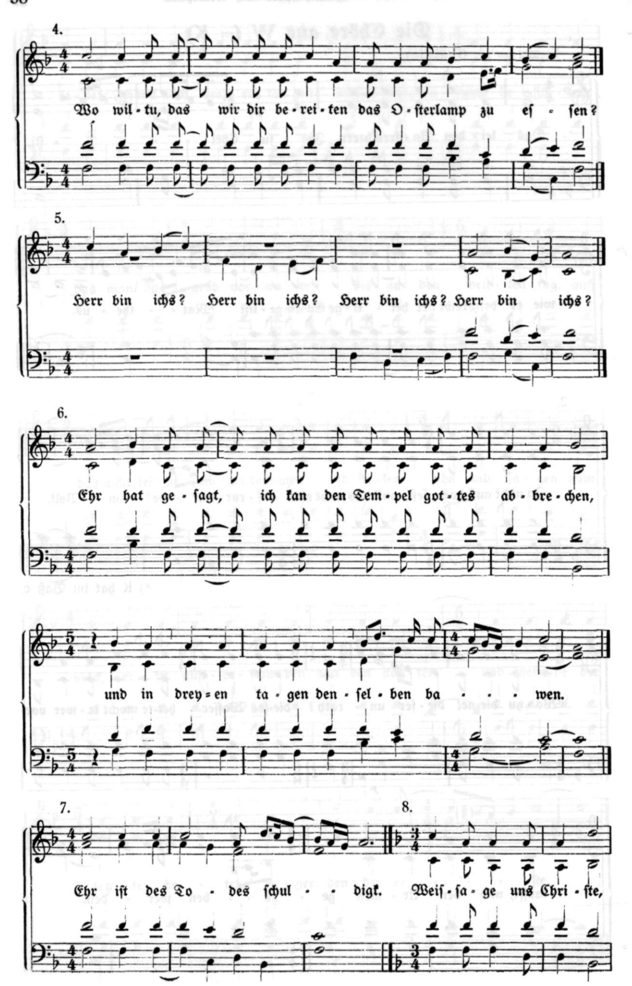

wol-len wir yhm gleu - ben. Ehr hat got ver-traw-et, der er-lö-se yhn
nu, lü - stets Jhn, den ehr hat ge - sagt, Ich bin got - tes sohn.
18. (= 19.)
Der ruf-set dem E - li - as.
19. (= 20.)
Halt last se-hen, ob E-
li-as kom-me, und ym helf-fe.
20. (= 21.)
Warlich, dieser ist got-tes sohn ge-we-sen.
21. (= 22.)
Herr wir ha-ben ge - dacht, das die-ser vor - fü-rer sprach, da ehr noch
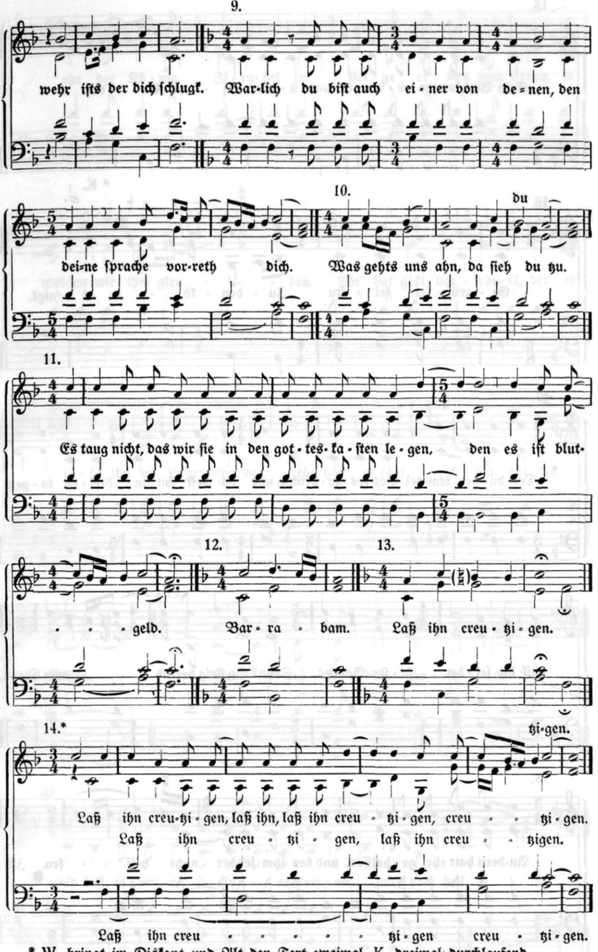


le - bet; Jch wil nach drei - en ta - gen auff-er-stehn, da - rumb be - fih - le,
das man das grab vor - wa - re, bis an den drit - ten tag, auff
das nicht sei - ne Jün - ger kom-men, und ste - len yhn und sa - gen tzum
volck, er ist auff - er - stan - den von den tod - ten, und wer - de der
letz - te be - trug er - ger den der er - - - ste.
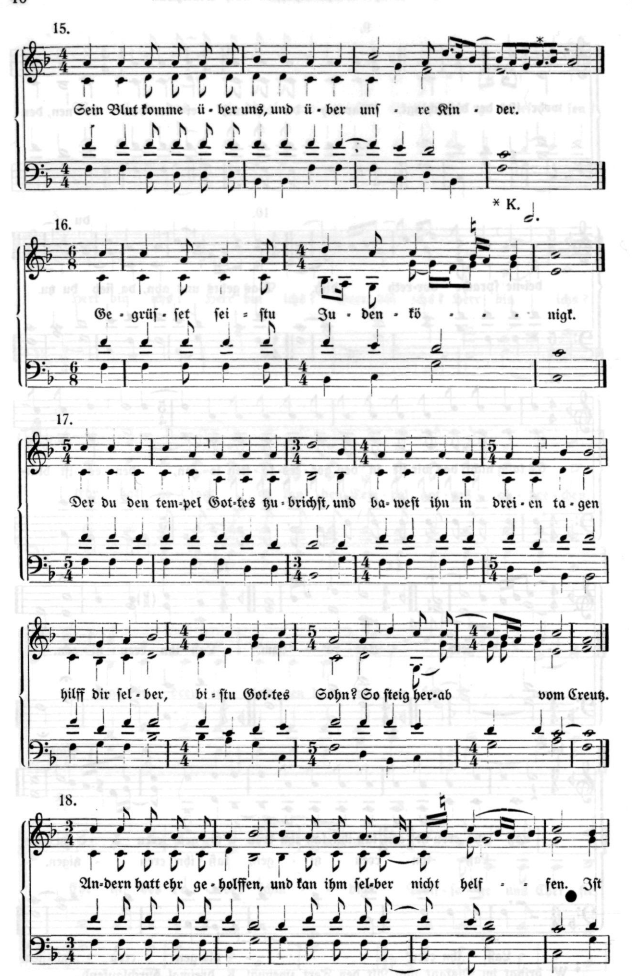
Die Chöre aus W (= K)
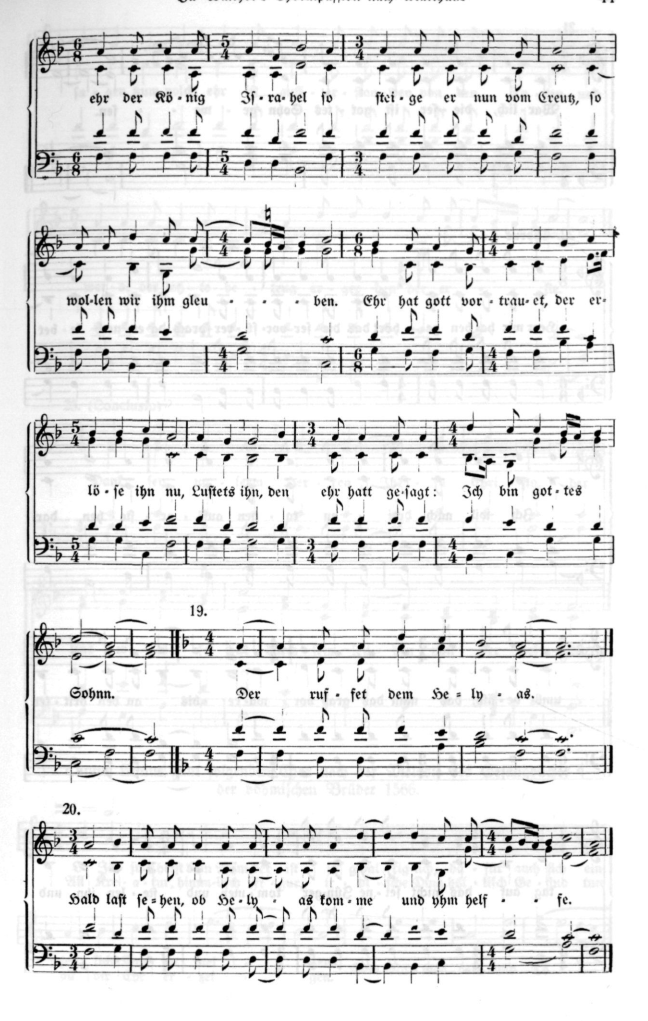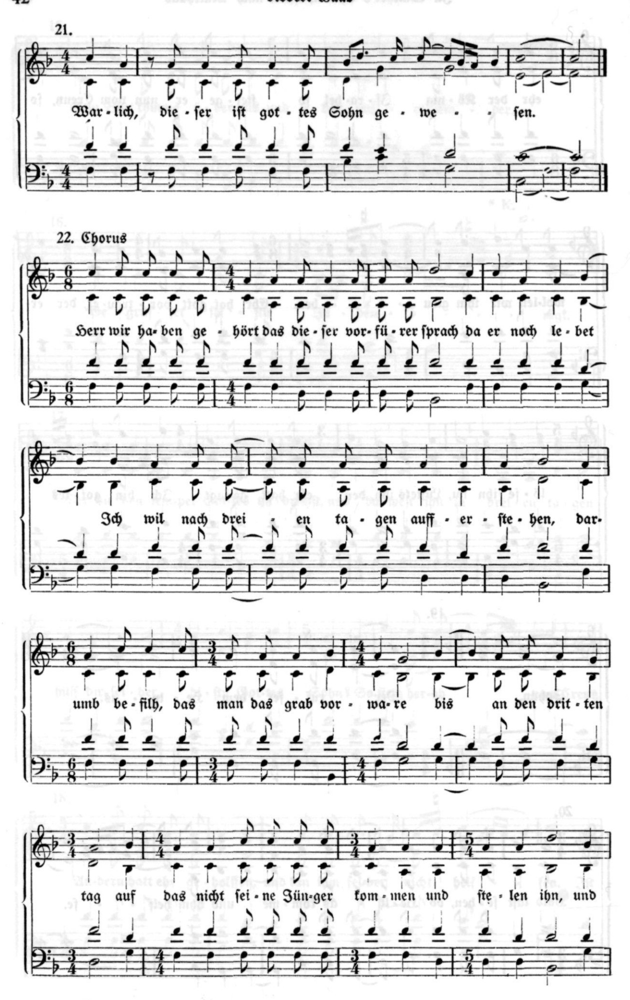



4.
Wo wil-tu, das wir dir be-rei-ten das O-sterlamp zu es-sen?
5.
Herr bin ichs? Herr bin ichs? Herr bin ichs? Herr bin ichs?
6.
Ehr hat ge-sagt, ich kan den Tem-pel got-tes ab-bre-chen,
und in drey-en ta-gen den-sel-ben ba-wen.
7.
Ehr ist des To-des schul-digk.
8.
Weis-sa-ge uns Chri-ste,
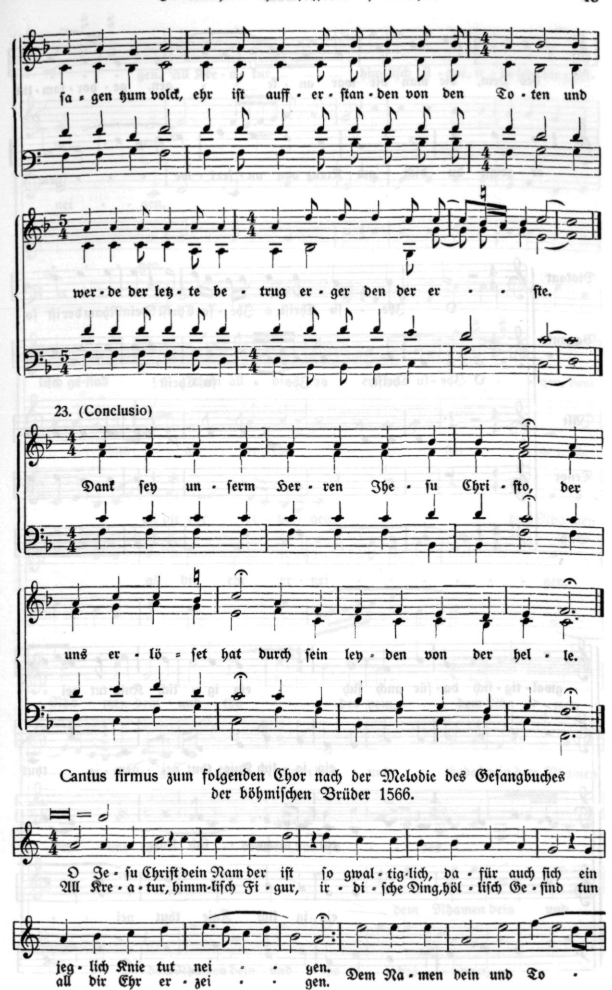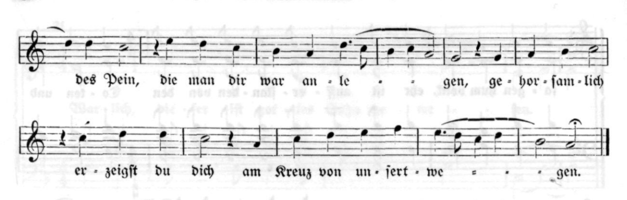


* W. bringt im Diskant und Alt den Text zweimal, K. dreimal durchlaufend.
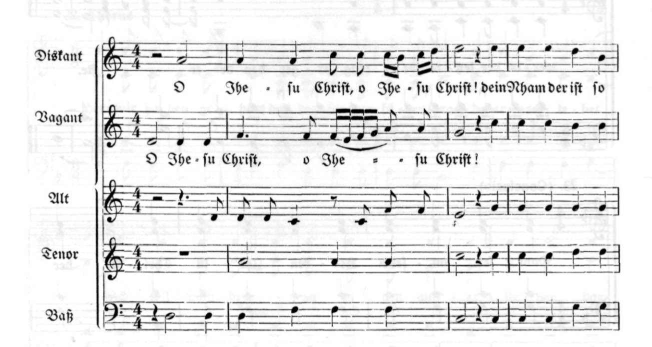

15.
Sein Blut komme ü - ber uns, und ü - ber uns - re Kin - der.
* K.
16.
Ge - grüß - set sei - stu Ju - den - kö - - - - nigk.
17.
Der du den tem-pel Got-tes zu-brichst, und ba-west ihn in drei-en ta-gen
hilff dir sel - ber, bi - stu Got-tes Sohn? So steig her-ab vom Creutz.
18.
An-dern hatt ehr ge-holffen, und kan ihm sel-ber nicht helf - - fen. Ist
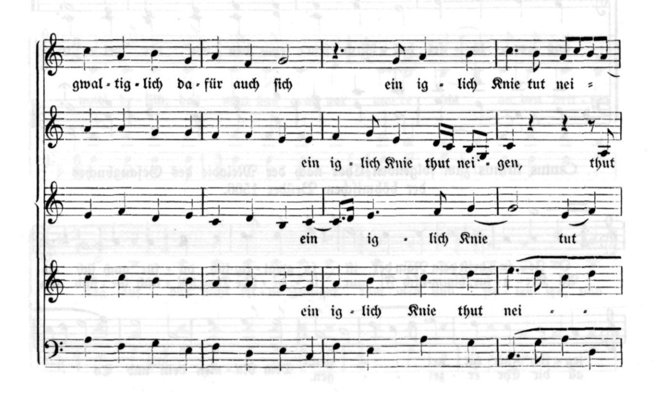

ehr der Kö - nig Iſ - ra - hel ſo ſtei - ge er nun vom Creutz, ſo
wol - len wir ihm gleu - - - ben. Ehr hat gott vor - trau - et, der er -
lö - ſe ihn nu, Luſtets ihn, den ehr hatt ge - ſagt: Ich bin got - tes
Sohnn.
19.
Der ruf - fet dem He - ly - as.
20.
Hald laſt ſe - hen, ob He - ly - as kom - me und yhm helf - - fe.
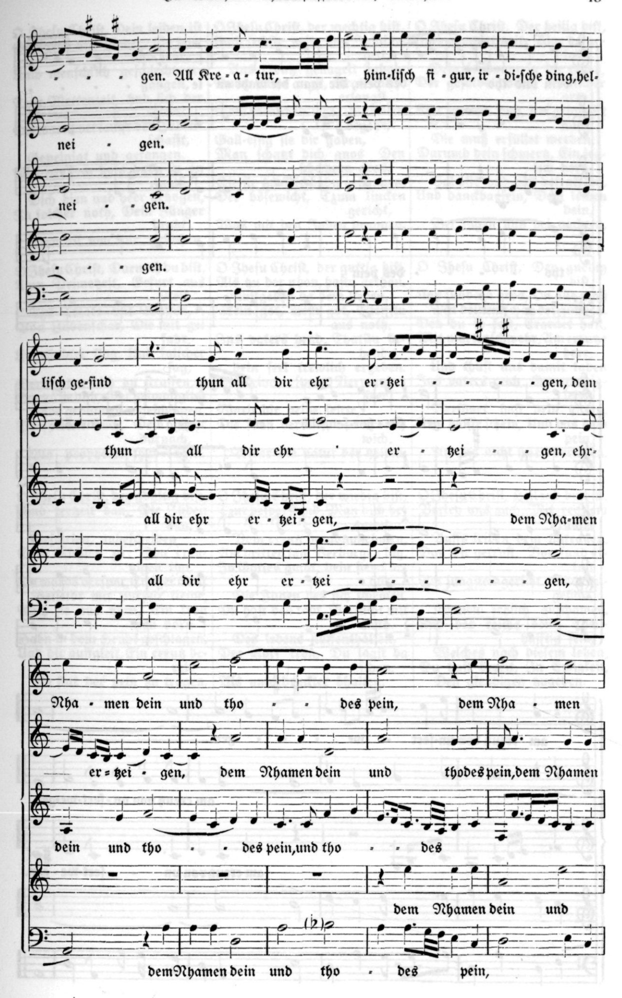

21.
War - lich, die - ser ist got - tes Sohn ge - we - - sen.
22. Chorus
Herr wir ha - ben ge - hört das die - ser vor - fü - rer sprach da er noch le - bet
Ich wil nach drei - en ta - gen auff - er - ste - hen, dar-
umb be - filh, das man das grab vor - wa - re bis an den drit - ten
tag auf das nicht sei - ne Jün - ger kom - men und ste - len ihn, und
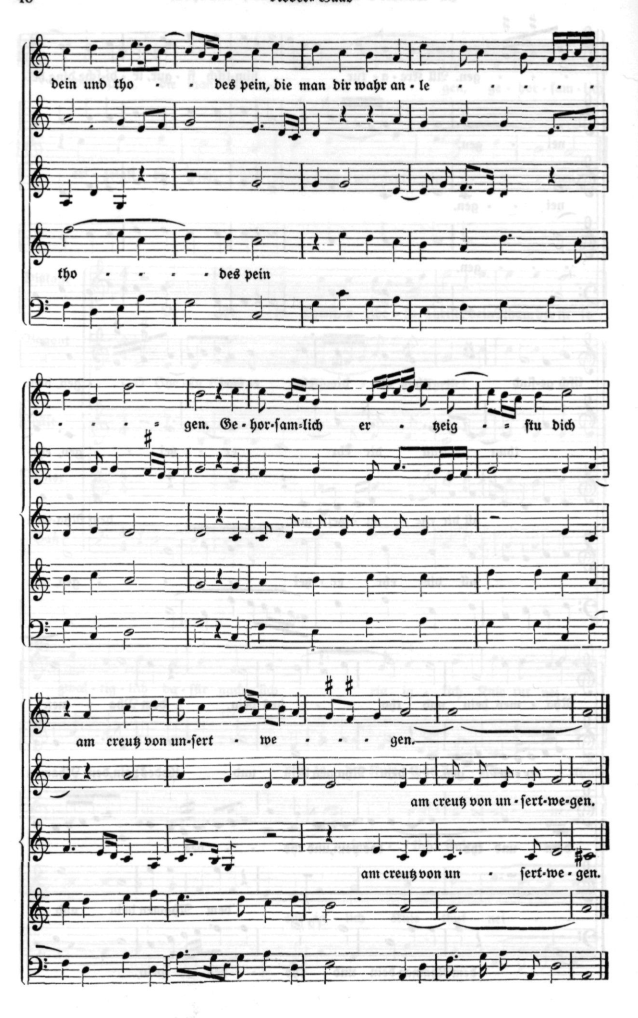

ſa - gen zum volck, ehr iſt auff - er - ſtan - den von den To - ten und
wer - de der letz - te be - trug er - ger den der er - - ſte.
23. (Conclusio)
Dank ſey un - ſerm Her - ren Jhe - ſu Chri - ſto, der
uns er - lö - ſet hat durch ſein ley - den von der hel - le.
Cantus firmus zum folgenden Chor nach der Melodie des Geſangbuches der böhmiſchen Brüder 1566.
O Je - ſu Chriſt dein Nam der iſt ſo gwal - tig - lich, da - für auch ſich ein
All Kre - a - tur, himm - liſch Fi - gur, ir - di - ſche Ding, höl - liſch Ge - ſind tun
jeg - lich Knie tut nei - - gen.
all dir Ehr er - zei - - gen. Dem Na - men dein und To -


des Pein, die man dir war an - le - - gen, ge - hor - sam - lich
er - zeigst du dich am Kreuz von un - sert - we - - - gen.


Diskant
O Ihe - su Christ, o Ihe - su Christ! dein Nham der ist so
Vagant
O Ihe - su Christ, o Ihe - - su Christ!
Alt
Tenor
Baß


gwal - tig - lich da - für auch sich ein ig - lich Knie tut nei -
ein ig - lich Knie thut nei - gen, thut
ein ig - lich Knie tut
ein ig - lich Knie thut nei - -


- - - gen. All Kre - a - tur, himlisch fi - gur, ir - dische ding, hel-
nei - gen.
nei - gen.
- gen.
lisch ge-sind thun all dir ehr er - zei - - - gen, dem
thun all dir ehr er - zei - gen, ehr-
all dir ehr er - zei - gen, dem Nha-men
all dir ehr er - zei - - - - gen,
Nha - men dein und tho - - des pein, dem Nha - men
er - zei - gen, dem Nhamen dein und thodes pein, dem Nhamen
dein und tho - - des pein, und tho - - des
dem Nhamen dein und
dem Nhamen dein und tho - des pein,



dein und tho - des pein, die man dir wahr an - le
tho - - - - - des pein
- - - - - gen. Ge - hor-sam-lich er - zeig - - stu dich
am creutz von un-sert - we - - - gen.
am creutz von un - sert-we-gen.
am creutz von un - sert-we - gen.

O Jhesu Christ, Dein leiden ist
Gar gros und schwer, So hart und sehr,
Umb menschlich geschlecht ergangen,
Tzur Mettenzeit, hub sich der Streit,
Du warts verkaufft der Judenschafft,
Gepeinigt und gefangen.
Mit grossem hass, habn sie on maß,
Dich hien und heer getzogen,
In solcher noth, Dein Jünger droht,
Sind all von dir geflohen.

O Jhesu Christ, Darnach du bist,
Ump Primezeit, Gefurt aus Neid
Tzu Pilato mit Waffen,
Von Jüdenschar, Die mit gefahr,
Ungründter klag, Und falscher sag,
Verclagten dich tzu straffen,
Dartzu sie dich, Gar grimmiglich
Habe gebunden u. geschlagen,
Vorspeiten auch, Dein gsicht darnach,
Als prophecei thut sagen.

O Jhesu Christ, der gdultig bist,
Umb tertzeit dan, Die Jüden han,
Geschrien, unbescheiden
Dem Richter zu: Jhn creutzigen thu,
Du wards verspot, Ewiger Gott
Bekleidt mit purpur kleide,
Auch sie aus tzorn, Ein kron von dorn
Habn in dein Heupt geschlagen,
Und dir auffgleit, Ein creutz bereit
An stat der pein tzu tragen.

O Jhesu Christ, der mechtig bist,
Umb sechste tzeit, Die Judischheit,
Ans creutz genagelt haben,
Durch solche angst, Gros Durst erlangst,
Nach menscheit sehr, War dein begehr,
Gall-essig sie dir gaben,
Man schatzt dich gnos Den schechern gros,
Die sie tzu Dir habn gehangen,
Der bösewicht, Tzum lincken gericht,
Was mit den Juden prangen.

O Jhesu Christ, der guttig bist,
Als tzu der nhon, hastu gethon,
Auffgeben da dein Leben,
Mein got, mein got, Riefstu aus noth,
Ins vaters hend, Thatstu behend,
dein seel trewlich ergeben.
Mit einem speer Verwundet seer,
Ward dir deine seitte,
Die sonn verblich, das erdrich wich,
Wider die natur der tzeiten.

O Jhesu Christ, der wirdig bist,
Tzur vesperstund, Man dich begunt,
Vom creutz herabtzunehmen,
Am dritten tag, Verborgen lag,
In Gottes gmüt, dein sterck behüt,
Die Juden des sich schemen.
Du hast den todt, Versucht mit noth,
Des lebens auffenthalten,
Der glori kron, Du lagst da schon,
Als unterdruckter bhalten.

O Jhesu Christ, Der heilig bist,
Umb complet tzeit, War da geleidt
Dein leichnam in die erden,
Der gesalbet ward, Köstlicher arth,
Mit guttem ruch, der geschrifft nach,
Die muß erfüllet werden.
Darumb dein schmertz, Ein jeglich hertz,
Sol offt und viel betrachten,
Und danckbar sein, Dem leiden dein,
Bei tagen und bei nachten.

O Jhesu Christ, Der gnedig bist,
Uns sündern gros, On alle maß
Mit deinem schatz der gnaden,
Den du so fast, Erarnet hast,
Mit marter schwehr, Am creutze herr,
Und thust uns damit laden
Ins vaters reich, Gar gnedigleich,
Versönet hast dein tzoren,
Thu hülffe schein, Und das dein pein,
An uns nicht werd verloren.

O Jhesu Christ, Heiland du bist,
Verley uns auch, Mit rechtem brauch,
Auffs leiden dein tzutrauen,
Das wir getrost, Von sund erlost
Am jungsten gericht, Gots angesicht,
Können frölich anschawen.
Und des reichs dein, Theilhafftig sein,
Welches nach diesem leben,
Du hast bereit, In Ewigkeit,
Den gleubigen tzugeben.

Die Lieder Georg Niege's von Allendorf

Zur Geschichte der Monodie im 16. Jahrhundert

Von

Wilhelm Krabbe, Berlin-Grunewald

Die Lieder des „Hauptmanns" Georg Niege von Allendorf, mit denen wir uns auf den folgenden Blättern beschäftigen wollen[1]), sind in einer Handschrift der Preußischen Staatsbibliothek erhalten[2]), die ebenso wie die Persönlichkeit ihres Verfassers in der Literatur bisher nur gelegentliche Erwähnung gefunden hat[3]).

Sie besteht aus fünf ziemlich gleichgroßen Oktavbänden (Format etwa 16 : 20), alle gleichmäßig in Pergament gebunden und dem Umfange nach schwankend zwischen 159 und 272 Blättern jetziger Zählung[4]). Die mit den Nummern 1 und 2 versehenen Bände tragen auf dem oberen Teil des Deckels Niege's Namen unter folgenden Initialen: **G**[eorg] **N**[iege] **V**[on] **A**[llendorf] **H**[auptmann] und auf der unteren Hälfte in entsprechender Anordnung die Jahreszahl 1589.

Über die Zeit ihrer Entstehung läßt sich folgendes sagen: Begonnen dürfte die Hs. kaum vor 1582 sein; dafür spricht einmal ein dem ersten Bande vorangestelltes Schreiben des unten erwähnten Selneccer, das aus Leipzig vom Oktober 1582 datiert ist. Das beweist weiter ein in denselben Band (Bl. 81b) aufgenommenes „Kinderliedlein auf den heiligen Christabend meiner seeligen geliebten Tochter Anna verordnet 1573". Diese Tochter starb aber, wie wir gelegentlich hören, in eben diesem Jahre 1582. Als letzter dürfte der jetzt als dritter gezählte Band entstanden sein, der, inhaltlich ziemlich bunt, keinerlei Lyrik, dagegen von Blatt 91 ab den sehr ausführlichen Lebenslauf Niege's enthält. Niege selbst bestätigt es, und schon die Bedeutung, die der Zahl 1588 in dieser Vita zukommt, würde darauf schließen lassen, daß die Abfassung

---

[1]) Die Entstehung der vorliegenden Arbeit geht zurück auf eine Anregung von Herrn Professor Johannes Wolf, dem ich mich auch darüber hinaus für mannigfache Hilfe und Belehrung zu herzlichem Danke verpflichtet fühle.

[2]) Sign: Ms. germ. 4° 864.

[3]) Vgl. die Zusammenstellung bei A. Kopp: Die Osnabrückische Liederhandschrift vom Jahre 1575 (Arch. f. d. Studium d. neueren Sprachen und Literaturen, 111 u. 112 1903/04), 111 S. 3 u. Anm. 2. (Kopp kommt übrigens hinsichtlich der Dichtungen Niege's zu einem scharf ablehnenden Urteil, das in dieser summarischen Form doch wohl nicht haltbar ist). — Hinzuzufügen wären dem noch Vilmar's Nachträge zu Strieder's hessischer Gelehrtengeschichte (Ztschr. f. hess. Gesch. III. 1843, S. 213 f.), wo er Niege als guten Kirchenliederdichter anführt und gleichzeitig bedauert, daß von seinen Melodien sich nichts erhalten habe; V., der seine Kenntnis offenbar Nikolaus Selneccer verdankt, weiß demnach nichts von der Existenz unserer Hs.

[4]) Nach ihr wird im folgenden stets zitiert.

dieser Aufzeichnungen in dem genannten Jahre 1588 erfolgt ist[1]); nur wenige Monate später dürfte wohl auch die ganze Hs. zum Abschluß gebracht worden sein. Man könnte dann annehmen, daß, wenn auch nicht die Einbände selbst, so doch sicherlich Name und Jahreszahl 1589 auf den beiden ersten Bänden nach der Vollendung des Ganzen entstanden sind.

Bezüglich des Schreibers der Hs. ist zu bemerken, daß alle 5 Bände von ein und derselben Hand, wohl zweifellos Niege's eigener, nicht gerade sorgfältig geschrieben sind mit Ausnahme umfangreicher Partien im 5. Bande: Bl. 2—70 b oben ist vollständig und Bl. 192—252 in stetigem Wechsel mit der Haupthand von einer zweiten geschrieben, die sich im Vergleich zu Niege's Hand als die eines Berufsschreibers kennzeichnet, dessen Unterstützung sich Niege zeitweilig bedient haben könnte. Verschiedene Nameneintragungen auf Deckel und Vorsatz geben Kunde von späteren Besitzern der Hs.; so tragen sämtliche Bände auf dem Deckel mit Tinte oder roter Farbe den Namenszug Ludolphs von Münchhausen, eines bücherliebenden und musikkundigen Sprosses der weißen Linie dieses weitverzweigten Hauses, der von 1570—1640 lebte[2]).

Aus dem Inhalt der einzelnen Bände interessiert uns neben den Liedern besonders die schon erwähnte Selbstbiographie, die, unter wörtlicher Wiederholung ganzer Partien, Niege's Lebensgang in breiter Ausführlichkeit schildert. In ihr wechseln Prosaabschnitte, die in aller Kürze das Tatsächliche mitteilen, mit breiter ausgesponnenen Partien in Knittelversen, die die einzelnen Ereignisse eingehend behandeln unter gelegentlicher Einflechtung von allerlei Betrachtungen, auch solchen polemischer Natur[3]).

Wir müssen uns hier auf die Hervorhebung des Allerwichtigsten beschränken, wozu in erster Linie die freilich nur spärlichen Mitteilungen über musikalische Dinge gehören.

Am 25. November 1525, im Jahre des Bauernaufstandes, wie er ausdrücklich bemerkt, wurde Georg Niege zu Allendorf a. d. Werra als Sohn wohlhabender Eltern geboren. Schon frühzeitig macht sich bei dem Knaben, der bereits mit sieben Jahren die Mutter durch den Tod verliert, eine nicht alltägliche musikalische

---

1) Vgl. auch S. 51 unten.

2) Vgl. Treuer, Gottl. Em.: Gründliche Geschlechtshistorie des hochadel. Hauses der Herren von Münchhausen . . ., Göttingen (1740). S. 61f.: „Eins seiner größten Vergnügen bestunde in Sammlung nützlicher und rarer Bücher von allerhand Wissenschafften, auf deren Lesung er die mehreste Zeit verwandte . . . Wie aber Börries mit eigner Hand im Stamm-Baum bey diesem Ludolph bemercket, so hat sie [die Bibliothek] nach seinem Tode, wie andre Kostbahrkeiten, . . . eben das Verhängniß gehabt, daß sie ist veräusert und an die Meistbietende verkauffet worden und finden sich daher in vielen öffentlichen und Privat-Bibliothecken Bücher, so den Nahmen Ludolph von Münchhausen auf der auswendigen Seite des Bandes führen, den er selbst darauf zu schreiben pflegte."

3) Bei der Anführung der Daten hat sich Niege, worauf bereits Kopp a. a. O. hinwies, mit dem Leser einen kleinen Spaß erlaubt, der ihn als besonderen Freund mathematischer Spekulationen kennzeichnet: Sie sind versteckt in eine sogenannte arithmetische Reihe, deren Glieder mit Hilfe der gegebenen Summe und Differenz erst gefunden werden müssen; kennt man diese, die übrigens bei der obenerwähnten Wiederholung (Bl. 133) mitgeteilt werden, so bietet die Enträtselung der Daten rechnerisch keine besonderen Schwierigkeiten mehr. Mathematisches Interesse lassen auch die im gleichen Bande enthaltenen „Gesprehe eines reisenden kaufmans, Wirtes und Studenten . . ." erkennen, die sich mit dem neuen Kalender, dem Gregorianischen natürlich, befassen, der damals (1583) in Deutschland Eingang fand (III, 63 ff.).

Begabung bemerkbar, deren sorgsame Pflege sich zunächst der Vater angelegen sein läßt, bis der Landgräfliche Kapellmeister in Cassel, Georg Kern[1]), von dem kleinen, mit schöner Stimme begabten Wunderknaben hört und nicht ruht, bis er den noch nicht Neunjährigen mit väterlicher Zustimmung seiner Cantorei zuführen kann. Wenigstens diese hübsche Episode sei aus dem langatmigen Poem im Wortlaut mitgeteilt (Bl. 98):

Mein vatter hat mich jung und klein
Instituirt, geleret sein
Die Musick / ein Discant zu singen,
Das ihm thet selber kurtzweil bringen;
Und hetten ein gefallen dran
All die es hörten fraw und man.
Es war eim jederman besunder
Ein ungewontlich grosses wunder,
Das ich, so klein und jung von Jaren,
Wuste mein Discant zu verwaren.

Als solch geschrey gen Cassel kam,
Und Jürge kern dasselb vernam,
Der da regiert der Senger schar,
Des Fürstn Capellenmeister war,
Hat er von meinem vater bgert,
Mich ihm zu schicken unbeschwert.
[98b] Dergstalt bin ich, noch viel zu jung
Auf eine gute hoffenung,
Von einem weibe zu den tagen
Gen Cassel in eim korb getragen,
Da mich der alte Jürgen kern
Zum Senger angenummen gern.
Dem vattr verheist er, mir dem Sun
Vil freundschaft lieb und guts zu thun,
Wie in der warheit auch geschehen.

Als aber jederman gesehen
Mein Kindheit / das noch frue noch speth
Jemants ein auge auf mich hett,
Das mich bey gutem tranck und essen
Die würm und Leuse schir gefressen,
Must mich im regen und im dreck
Der vater holen widdr hinwegk.
George kern sah trawrig nach,
Dann ihm gefielen nicht die sach;
Doch weil es nicht kunt anderst sein,
[99] Und ich noch so gar jung und klein,
Lies er mich ziehen williglich,
Gab mir die hand und küste mich
Mit guten wünschen uf das lest,
Als wenn ich wehr sein Sun gewest.

---

1) Über Kern vgl. Eitner's Quellenlexikon V, 254 und Zulauf, Beitr. z. Gesch. d. Landgräfl. Hess. Hofkapelle zu Cassel. Lpz. Diss. 1902. S. 8. Des Vfs Vermutung, daß Jorg Senger und Jorg Kern identisch seien, wird durch obige Tatsachen zur Gewißheit.

Der Aufenthalt in Cassel und somit auch die Unterweisung durch Kern, der sich seines kleinen Schülers in der rührendsten Weise annahm, dauerte, wie wir weiter hören, nur drei Monate; die dem Knaben wenig zuträglichen Lebensbedingungen in Cassel zwingen ihn zur Rückkehr ins väterliche Haus und bedeuten anscheinend auch das Ende einer so verheißungsvoll begonnenen musikalischen Laufbahn; jedenfalls verlautet von nun an nichts mehr von irgendwelcher musikalischen Betätigung Niege's. Zweifellos wird der Vater aber auch fürderhin der Erziehung des Sohnes die größte Aufmerksamkeit geschenkt haben, denn bereits im Jahre 1542 konnte dieser, 17jährig, die Universität Marburg beziehen. 1545 wird er dort „baccalaureus liberalium artium", beschließt aber bereits im folgenden Jahre seine Studien und wird — Landsknecht, „wunderbarlicherweise, da ich zu meinen lebtagen keine gedanken uff gehatt", wie Niege selbst bekennt. Ein allzu flottes Leben auf der Universität, das ihn anscheinend in immer größere Verschuldung brachte, ist, soviel wir sehen, der Hauptgrund für Niege's plötzliches Umsatteln gewesen[1]). Es beginnt für ihn nun ein recht abenteuerliches Leben, das ihn an mancherlei Kriegsfahrten, sogar bis Schottland, teilnehmen läßt und ihm auch einmal — auf Betreiben des Bremer Rats — eine längere Haft wegen angeblicher Verleumdung einbringt. 1553 vermählt er sich und wird im Jahre darauf, dank den Bemühungen seines Advokaten Dr. Bouke, zum „notario ordinieret". 1555 finden wir ihn in Stade seßhaft auf eigenem Grund und Boden, wo er drei Jahre später die Stelle eines erzbischöflichen Zöllners erhält. In der Folgezeit gelangt er zu immer angeseheneren Stellungen; wir finden ihn in Minden, später in Laghe und endlich in Herford, wo ihm im Jahre 1585 die Verwaltung der Comturei übertragen wird. Bezeichnenderweise wird dieses Datum von Niege fixiert (Bl. 125):

Dis ist geschehen in dem jar,
Als heinrich kuning zu Nauarr
Und Printz von Conde in den Bann
Vom Ante Christ zu Rohm getan.

Die Erwähnung dieses Ereignisses gibt Anlaß zu einer überaus heftigen Polemik gegen das Verhalten des Papstes Sixtus V., die an Deutlichkeit und Schroffheit nichts zu wünschen übrig läßt und sich des weiteren in den unflätigsten Ausdrücken über die Person des Papstes ergeht. Daß Niege ein begeisterter Anhänger Luther's und von glühendem Haß gegen das Papsttum erfüllt war, werden wir noch in einem anderen Zusammenhang zu berühren haben. Im Jahre 1588 hat er dann, der vielen Amtsgeschäfte überdrüssig, die Verwaltung der Comturei Herford niedergelegt und sich an den Rintelnschen Hof zurückgezogen, um hier, nach seinen eigenen Worten (Bl. 126b)

zu fürn ein einsam stilles Leben
In meines Herrn Landgrafen Pflicht
Und sunsten keines andern nicht.

---

[1]) Darauf deutet auch die folgende Stelle in dem Gedicht IV 132b.
Die weil mir aber, wie gemelt,
Die Armuth heftig nachgestellt,
Die peß und weg verrent, versperrt,
Hab ich ergriffen spies und schwert
Und mich in Martis dienst begeben
Auch solcher weis nach Ehrn zu streben.

Obgleich die Erfahrungen, die er im Verkehr mit höfischen Kreisen zu sammeln Gelegenheit hatte, nicht sonderlich erfreulich gewesen zu sein scheinen, wie wir dem Gedichte „Hofleben"[1]) entnehmen, so fand er immerhin hier in Rinteln, wie der Lebenslauf weiter berichtet, alsbald die gewünschte Muße, seine Erlebnisse aufzuzeichnen, in denen wir freilich, abgesehen von jener ergötzlichen Casseler Episode aus seiner frühesten Jugend, keinerlei weitere Nachrichten über musikalische Dinge finden. Diese bedauerliche Lücke ergänzen uns aber zwei Gedichte des 4. Bandes in höchst willkommener Weise, von denen namentlich das eine, „Musica"[2]) betitelt, eine Fülle interessanter Einzelheiten bietet, die es angebracht erscheinen lassen, etwas näher auf seinen Inhalt einzugehen.

Das umfangreiche Poem beginnt mit einem Lob auf die Musik, deren vornehmste Aufgabe Niege in der Verherrlichung Gottes erblickt, und die uns eine Begleiterin durchs Leben sein soll in guten wie in bösen Tagen. Zweifellos denkt hier Niege in erster Linie an den Choral und die Bedeutung, die ihm im Rahmen des kirchlichen Kults zugeteilt ist, denn er unterscheidet ihn weiterhin scharf von der kunstvollen mehrstimmigen Vokalmusik; ihrer eingehenden Charakteristik ist der Hauptinhalt des Gedichts gewidmet, die Niege mit einer Betrachtung vorwiegend kunsttechnischer Art einleitet (164 b):

Nu mus ich zeigen ahn hiebey,
Das *Musica* ist zweierley:
Die eine schlecht, von der gerett,
Mit einer stimme umegeht;
Die ander kunstreich ohne mas,
Da discant / Alt, Tenor und Baß,
Auch mehr, ihr stim zusamenbringen,
Dieselben moderirn und zwingen,
Das der *concent* das hertz durchdringet,
Gantz lieblich in die ohren klinget.
Diß aber erst zu ordinieren,
[165] Zu hauf zu setzn und componieren
Ist nicht eins jedermannes werck;
Darum bedenck und eben merck,
Das große erbeit, kunst und witz
Gehört zu guter composiz.
Wenn nu dieselbe wird gesungen
Mit reiner stim, gerader zungen,
So hört man schöne consonantz,
Liebliche süße concordantz,
Die nach dem text sich artet fein
Und stimt mit ihme überein,
So vil müglich zu assequiren,
Welchs große kunst zu observieren.

Von dieser, man könnte sagen in erster Linie technischen Betrachtungsweise, die durch die Sicherheit, mit der sie das wesentliche erfaßt — Übereinstimmung

[1]) IV, 103 ff; 104, Zeile 9 ff heißt es da:
Wenn bstendigkeit zu hof wirt sein
So leuft zurücke Elb und Rein
. . . .
So gehts zu hofe immer zu
Bleib weg, so du wilt haben ruh.

[2]) Bl. 163^b — 169^a.

von Text und Melodie —, einen musikalisch gebildeten Verfasser verrät, wendet sich Niege nun der ausgesprochen ästhetischen Seite der Kunst zu, indem er sich bemüht, uns vermittels einer Reihe ganz anschaulicher Bilder den Verlauf einer solchen Vokalkomposition in ihren verschiedensten Affekten vor Augen zu führen, in einer Weise, die auch nach dieser Seite hin den fein empfindenden Musiker erkennen läßt:

Dann gehts, als wenn von hohen sachen
Ihr zweene freuntlich sich ersprachen,
Oddr reden sunst von andern dingen,
Die freude, Lust und kurtzweil bringen.
Es mischt sich wol der dritte drein
Und saget zu der sach das sein.
Balt sich all stimm zusammen fügen
[165b] Zuthun dem texte ein genügen.
Da hört man dann ein jubilieren,
Ein artig lustig modulieren,
Welches das hertz zur freude zwinget,
Das es im Leibe hüpft und springet.
Odder man hört ein clagen karmen,
Des sich ein felse mücht erbarmen,
Ein seufftzen / weinen / Zittern beben,
Als sey man schon dem Thodt ergeben.

Es schallt auch wol als höre man
Trummetten blasen, trummen schlan,
Und rüst sich jederman zur schlacht,
Dadurch die leut hertzhaft gemacht,
Das sie wol also balt vereint
Ein treffen theten mit dem feind.
. . . .

[166] Oft ihrer etlich andre fragen,
Schweigen und hören, was sie sagen.
Oft helt einr still, lest sich nichts irren,
Die andern umb ihn her spacieren.
Langsam und risch nach gleichem schlag
Ein jeder colorieren mag,
Doch sich der mas verhalten muß
Die ist bekant *Cantoribus*:
Nemlich das alles concordiere
Und keine dissonantz gebiere.
Oft hebt sich an ein höflich prangen,
Als kem ein frawenzimr gegangen
In aller zucht und Erbarkeit
Mit seidn und Sammit wolbekleid,
Mit gulden stucken und Bliant
Von art und farben mancherhand,
Mit guldin ketten all staffirt,
Mit perlen Edelgstein geziert,
[166b] Als seh man ein procession
Von hohen fürstlichen person
Sampt ihren dienern, Junckern, Rethen
Mit herlichm pomp hereinher tretten.

Oder er zieht das Bild tanzender Paare zum Vergleich heran:

Offtmal ein Tantz wirt angefangen,
(Des sprung nicht jeder kan erlangen)
Der ein hupst auf, der ander nider
Der ein leuft hin, der andr herwider,
Und das allsambt aus freien stücken
Balt sie widdrum zusamen rücken
Mit sittsamer bescheidenheit
Versiern in aller freuntlikeit
Solang, bis das man kumt zum End,
Da aller fleis und erbeit wend;
Denn helt man aus und frolich lacht,
Als wenn ein lange reis volnbracht,
Die man mit sorgen fürgenummen
Und nu zur guten herberg kummen.[1])

Ganz ähnlich ist es auch bei der instrumentalen Kunst, die nach Niege, der auch hier wieder der allgemein herrschenden Meinung folgt, an Wert der vokalen durchaus nachsteht:

Was vom Gesange ist gerett
Von Instrumenten auch versteht,
[167] Als Lauten, Geigen mancherley,
Auch orglen / pfeiffen Simphoney,
Basaun, Schalmeien und Trompetten,
Krumphornern, Zincken und Cornetten
Und was der mehr, die gnug bekant;
Unnötig, das sie all genant,
Auf den die stücke gleichermaßen
Wie im gesang sich hören lassen,
Doch das ihn vorzuziehen sein
Der menschen Stimme zart und rein. . .

Alsdann wendet sich Niege gegen die Verächter der Musik in folgender Weise (Bl. 168):

Er ist ein knorr / ein Rahn, Beahn,
Ein knopf, ein Tölpel, Grobian,
Ein schlüngel, bengel, ein knadast,
Ein Rusticide, ein fantast,
Ein knoll, ein troll, ein trunckus runckus,
Ein filtz, ein rultz, ein Visikunkus.
Wirt recht in solchem seinem Stand
Ein Judscher Jüngeling genant.
Gehöret zu den freien schluckern,
Die wissn im hals mit langem kluckern
Zu colorieren bier und wein,
Und solche Musikanten sein,

[1]) Man wird bei dieser Stelle an Luther's berühmte Lobrede auf die Musik erinnert, bei der namentlich der folgende Passus unserm Niege als Vorbild gedient haben könnte: „. . . neben welcher [sc. Weise oder Tenor] drey, vier oder fünff andere Stimmen auch gesungen werden, die umb solche schlechte infeltige Weise oder Tenor, gleich als mit jauchtzen gerings herumbher, um solchen Tenor spielen und springen und mit mancherley Art und Klang dieselbige Weise wunderbarlich zieren und schmücken, und gleich wie einen himmlischen Tantzreyen führen, freundlich einander begegnen und sich gleich hertzen und lieblichen umbfangen..." (Forkel, Gesch. d. Mus. II (1801) S. 78 f).

Den nimmer ist von hertzen wol,
Sie sein denn sticke wicke vol,
Und singen notn mit großem stanck,
Dern schwentze eines Armes lang
Ein herlich stücke für die schwein.
Da brumt die große sackpfeif ein
Das alte Lied vom Hennken knecht;
Denn rufst die bursse: das ist recht,
[168b] Die Music hat ein bessern clang
Denn aller senger blogesang
Und was uns spiln die Lutenisten,
All Orgenistn und harpfenisten;
Was hilft uns ihre fantasey?
Da wir mit unlust sitzen bey
Gleich als die Thoren wie die stummen,
Den alle freude ist benummen.
Hey, unser Music lest sich hören,
Da können wir zu hauf einlöhren
Die alten lieder, die bekand
Und hie gebreuchlich in dem Land,
Können nach unsrer sackpfeif brummen,
Auch wol ein guten sprung bekummen;
Ut re sol mi, das firlefantz
Gibt nimmer einen guten tantz.
Darum wir bey der sackpfeif bleiben
Und ihr das höchste lob zuschreiben.[1])

Diese Auslassungen Niege's sind nicht nur kulturhistorisch, sondern auch vom Standpunkte musikgeschichtlicher Betrachtung höchst interessant. Wir können einmal daraus entnehmen, daß mit den Verächtern der Musik nicht etwa die jeglicher Musik abholden gemeint sind, sondern vielmehr diejenigen, die die höhere Kunstübung zugunsten des niederen Volksgesanges mißachten und demgemäß in der Pflege der alten wohlbekannten Volkslieder Befriedigung und Erholung suchen, sei es nun, daß sie selber imstande sind, derartige Stücke bei geselligen Zusammenkünften zum Klang des in der Kunstmusik durchaus verachteten Dudelsacks — auch Niege eifert ja gegen dieses Instrument in der schärfsten Form! — anzustimmen, oder daß sie diese nach Feierabend dem Vortrage eines Vorsängers ablauschen. Besonders wertvoll ist nun aber der Umstand, daß uns Niege in seiner Polemik ein, wie wir annehmen dürfen, besonders beliebtes Volkslied

[1]) Für das Verständnis des Vorhergehenden dürften ein paar sprachliche Erläuterungen nicht unangebracht sein. Zu dem Hagel von Schimpfworten, mit denen (oben S. 54) die „Musikverächter“ überschüttet werden, sei folgendes bemerkt: Bl. 168 Z. 1: Beahn; lat. beanus entspricht in der Studentensprache der damaligen Zeit unserem heutigen „Fuchs“ (vgl. K. v. Raumer, Gesch. d. Pädagogik, 4. 1854, S. 40). Z. 3: Knadast-Knotast, was soviel bedeutet wie ‚grober Gesell‘, ‚Klotz (Grimm, DWB, 6. 1498). Das Wort blogesang (Bl. 168b Z. 3) dürfte, wie mich mein Schwiegervater, Dr. August Fresenius-Wiesbaden belehrt, so viel heißen wie ‘blaugesang’, etwa im Sinne von ‘blauer Dunst (blo-blau, im 16. Jahrh. ganz gewöhnlich, ist auch bei Niege belegt: V 100 Z. 7: Ihr Lippen die sind blo und dicke), sodaß also der Sinn der Stelle etwa wäre: Unsere Musik, die wir zur Sackpfeife machen, ist viel besser, viel schöner, als all der Unsinn, der ‘blogesang’, mit dem uns die zünftigen Musikanten ein Vergnügen zu bereiten sich einbilden. Fr. gibt mir weiter für einlöhren (Z. 10) folgende Erklärung: einlöhren-einlehren hier in der Bedeutung einlernen, sodaß die Verse 10 f. bedeuten würden: Da können wir in Menge die beliebten alten Volkslieder beim Klange der Sackpfeife kennen lernen.

namentlich bezeichnet und uns so in den Stand setzt, uns ein Urteil über die von ihm so gehaßte Liedgattung zu bilden. Er nennt das alte Lied von Hennecke Knecht[1]), das zwar in derber, aber doch nicht eigentlich unflätiger Weise die Erlebnisse eines sächsischen Bauernburschen schildert, den es auf die See hinaustreibt, der aber bei seiner ersten Seefahrt so heftig von der Seekrankheit geplagt wird, daß er nur den einen Wunsch hat, sobald als möglich zur heimischen Scholle zurückzukehren. Zweifellos hat Niege sogar für die Stelle: „Und singen noth mit großem stanck, Dern schwentze eines armes lang" eine Anleihe bei diesem Liede gemacht, in dessen 10. Strophe der von Niege gebrauchte Vergleich in folgender Form vorkommt:

Hei lende sin Zöst an Scheepes Bort
En Armes lang sprack he en Wort
Wol to dersülven Stunde . . .

Auch sonst bieten gerade diese Partien unserer Quelle noch mancherlei Einzelheiten von Bedeutung: so einmal die für unsere Kenntnis damaliger Ausführungspraxis wertvolle Bestätigung jener Übung, vocaliter komponierte Stücke gelegentlich auch ohne weiteres durch Instrumente allein auszuführen. Kulturgeschichtlich von Interesse ist weiter die Bemerkung, daß diese angeblichen Musikverächter, die den alten Liedern zum Klange des Dudelsackes mit besonderem Vergnügen lauschten, „mit Recht jüdische Jünglinge genannt" würden, womit augenscheinlich angedeutet werden soll, daß die Juden unter dem fahrenden Volk in hervorragendem Maße vertreten gewesen seien. Sehr mit Nachdruck wird endlich bei der Stelle „Die Musik hat ein bessern clang . . ." nochmals die Kunstmusik einerseits, die niedere Volksmusik auf der anderen Seite in einen scharfen Gegensatz gestellt und schließlich in den Zeilen

Ut re sol mi, das firlefantz
Gibt nimmer einen guten tantz

wohl nicht ganz ohne Absicht der ganze gelehrte Musikbetrieb durch den Mund der vermeintlichen Musikverächter wirksam verspottet.

Nachdem Niege so seinem Zorn gegen diese „Musikverächter" Luft gemacht hat, kehrt er am Schlusse seines recht unterhaltsamen Poems zu einer wesentlich sanfteren Tonart zurück, indem er sich schließlich resignierend auf den Standpunkt stellt, auch in musikalischen Dingen einen jeden bei seinem Geschmack zu lassen:

[168b] Ja, Eseln gibt man bonenstro,
Das ist ihr futter, des sie fro.
[169] Ich seh, das es noch alle tage
Geht nach der alten Leute sage,
Wie man in diesem handel spürt
Doch gleichnusweise angefürt[2]):
Die Liebe helt sich wie der Taw,
Derselb des morgens in der aw
Sein fall uf einen kudreck hat
So bald als auf ein rosenblath.
In diese zunft, wie vorgemelt,
Zu zelen ist der tewre held,
Der Musicam verachten thut.
Er fahre hin, nem diß für guth:

---

1) Vgl. Erk-Böhme, Nr. 1539. 2) In Vorlage vngefürt.

Die kunst verachtet, frü und speth,
Derjenig, der sie nicht versteht!
Ich such den Tisch der mir gedeckt,
Ein ander esse was ihm schmeckt.
Ich lieb die Music GOTTES gab
So lange ich das leben hab.[1])

Das andere Gedicht mit der Überschrift „Zoilus" (IV 112) gehört ebenfalls in diesen Zusammenhang, weil es uns über Niege's Zugehörigkeit zu einem „Musicum convivium", also einer Art musikalischer Gesellschaft, unterrichtet[2]), und wir dadurch gleichsam auch sein praktisches Musikinteresse bekundet sehen:

Herr Zoile, das du aus Neid
Hast unmuth gwesch uf unser frewd
Und gsellschaft / schadet niemand mehr
Dann dir / du hast sein keiner Ehr.
Unsr Musicum convivium
Fragt nichts darnach / gibt gar nichts drumb.
Es ist ohn dich gefangen an,
Wirt auch ohn dich sein vortgang han
In Ehren / Zucht und messikeit,
Ohn unkost / nur zur frolikeit;
Du findset nichts zu tadlen dran,
Drum sey zu fried, du guter man.

Kann dies Gedicht auch hinsichtlich der Fülle der Nachrichten nicht mit dem eben erwähnten verglichen werden, so ist uns doch seine Kenntnis um so mehr von Wert, als aus ihm hervorgeht, daß unser Niege in dieser Gesellschaft zweifellos eine hervorragende Rolle gespielt haben wird, die ihm von gegnerischer Seite nicht so ohne weiteres eingeräumt sein mag, die aber sowohl in seiner angesehenen amtlichen Stellung wie auch in seiner überragenden musikalischen Begabung wird begründet gewesen sein.

Offenbar haben ihm Neid und Mißgunst seiner Mitmenschen noch häufig das Leben schwer gemacht; wenigstens darf man auf dergleichen noch aus vielen anderen Stellen seiner Gedichte schließen, vor allem noch aus einem ebenfalls „In Zoilum" (IV 24) betitelten Stück, dessen vorletzte Strophe lautet:

---

1) Das Lob der Musik ist im 16. Jahrhundert bekanntlich häufig gesungen worden, so beispielsweise von Fischart in seinem „Lob der Lauten" Straßburg: Jobin, 1572. Über das Verhältnis von Text und Musik (vgl. oben S. 52) lesen wir da folgendes (v. 457 ff):

Dann wie man in der gmalten Gschicht
Nicht oben an die farb besicht /
Sonder das wesen / thun und stellen /
Welches man thut für höher zehlen:
Also auch mit dem Lautenspiel
Betracht man nicht den klang soviel /
Als selbst die künstlich Melodey /
Die arttlich Concordantz darbey /
Der stimmen schön einhälligkeyt /
Die ein erinnern jeder zeyt
Der gantzen Musick lieblichkeyt /
Des Terts / so darzu ist bereyt:
Dann darumb ist der Text bedacht
Das er werd btracht und drein gebracht.

Und von der Sackpfeife (vgl. oben S. 55) spricht Fischart in ähnlich geringschätziger Weise wie Niege (v. 438 ff):

Sie [die Laute] macht nicht Närrisch und leichtfärtig /
Unhöflich / bäwrisch und unärtig /
Wie die Sackpfeiffen und Schalmeyen /
Die sehr vil Midasköpff erfrewen . . .

2) Vermutlich dürfte das hier erwähnte Convivium zu den ältesten Vereinigungen dieser Art gehören. Vgl. W. Wolffheim: Das Musikkränzlein in Worms (1561). (Arch. f. MW. I, 43 f.); daselbst auch eine Übersicht über die hierher gehörige Literatur.

Las ab, sunst wirstu fuelen,
Das es dir schwer wird sein
Im rubenakr zu wülen,
Wie ein unfletig schwein.
Hiemit vil guts ich wünsche dir:
GOTT dir gedoppelt gebe,
Was du thust wünschen mir.

Ausfälle solcher und ähnlicher Art legen wohl die Vermutung nahe, daß Niege's Leben zwar auf der einen Seite reich an Erfolgen und äußeren Ehrungen gewesen ist, daß ihm aber andererseits gerade deshalb auch Anfeindungen und Neid von seiten Gleichstrebender nicht erspart geblieben sind. Namentlich seine allerletzten Lebensjahre scheinen ihm durch derartige Verleumdungen und Ränke arg verbittert worden zu sein, denn nur so sind seine Worte in einem Gedichte „Auf das abgelaufene [15]88. Jahr" (I 120) — vermutlich dem letzten, das er geschrieben — erklärlich, wenn er in Strophe 2 und folgenden klagt:

Das alte mir auffessig war
Wie vil zu vile offenbar
Die Untrew mit mir spilte,
In ketten der bekümmernis
Mich hart verstricket hielte.

[120b] Da schlug ein ander unheil zu,
Das ich hett wedder rast noch ruh,
Ich schwebt in großem schrecken.
Es wolt mir weder speis noch tranck
Bekummen oder schmecken.

Dem HERREN ist allein bekant,
Was ich in solchem übelstand
Für new Geseng gesungen,
Wie ich zur banck gehawen bin,
Von falschen losen Zungen.

Nu hat das liebe newe Jar
Des letzten unheils last und fahr
GOTT lob uf weg gerichtet,
Und ist durch frume biderleut
Die sach zu grund geschlichtet.

So will er denn voll Vertrauen auf bessere Zeiten das neue Jahr beginnen, von dem er weitere Linderung seiner Leiden erhofft. Doch seine Tage scheinen bereits gezählt gewesen zu sein, und das Ende dieses Jahres 1589 hat er aller Wahrscheinlichkeit nach gar nicht mehr erlebt, vielmehr dürfte ein Schlaganfall, der dem alten Mann eine Lähmung und den Verlust der Sprache brachte, wie er noch selbst in seinem Lebenslauf berichtet, sein baldiges Ende herbeigeführt haben.

Ich lasse nun zunächst eine Übersicht über die in den einzelnen Bänden enthaltenen Liedersammlungen folgen.

Band 1 und 2 (jetziger Zählung) enthalten ausschließlich geistliche Lieder, und zwar bringt der erste Band Paraphrasen über die 7 Bußpsalmen unter folgendem Titel:

DIE SIEBEN BVS || PSALMEN || Sampt allerley Christlichen Beth || Danck und Lehrgesengen / auch || Gebethen und sprüchen der hei= || ligen Schrift / altes und newes || Testaments / guten Lehren / nütz=||lichen Ver=manungen und er=||innerungen mit müglichem fleiße || in reime verfaßt || Durch || Georgen Niegen von Allendorf || Hauptman.

Die Lieder, denen insgesamt 48 Melodien beigegeben sind, reichen bis Bl. 121, dann folgen die Gebete und am Schluß noch nachtragsweise einige Lieder.

Den Inhalt des zweiten Bandes bildet wiederum ein Psalmenwerk:

DIE ERSTEN || vier und funfzigk sampt andern acht= || zehen des hoch=erleuchtigen kuniglichen || Propheten Davids / psalmen / nach || des heiligen und tewren Mannes || GOTTES Martin Lutheri Christ= || milder gedechtnis Deutschen Ver=||sion / mit müglichem fleiße in || reime verfasset, gesangsweise || gestellet und jedem eine besondre || bequeme Deutsche Melodey aptirt || durch || . . .

Er ist der bei weitem umfangreichste und bietet mit seinen 86 Melodien wenigstens quantitativ das bedeutendste Notenmaterial. Den dritten Band übergehen wir, da sein Inhalt, soweit er für uns Bedeutung hat, bereits behandelt worden ist; eigentliche Lyrik enthält er nicht.

Band 4 und 5 bieten im Gegensatz zu den beiden ersten Bänden ausschließlich weltliche Stücke, Band 4 solche unter dem Titel:

SIEBENZEHEN || Newe schone weltliche Lieder von || untrew und undanck der welt || Auch widder das leidige Voll||sauffen

auf Bl. 1—53, mit 16 beigefügten Melodien; außerdem noch „allerley gedichte und schöne weltsprüche . . . Gestellt durch || Georgen Niegen von || Allendorf . . ."

Band 5 endlich enthält:

1. Bl. 2—80 ZVCHTIGE Liedlein von der Liebe mit 27 Melodien, davon 13 geschlossen dem Text vorangestellt, ohne Text nur mit Anfängen; eins ebenfalls dem zugehörigen Text vorangestellt, die weiteren 13 mit Text wie alle übrigen Melodien der Hs.
2. Bl. 87—100 Etliche grobe possen mit 7 Melodien.
3. Bl. 104—142 Weltliche schertzlieder mit groben eingemischten warheiten mit 10 Melodien.

Im übrigen enthält der Band keine gesungene Lyrik.

Aus der Fassung der oben angeführten Titel dürfen wir schließen, daß Niege als Verfasser der Texte und Erfinder der Melodien betrachtet sein will. In der Tat ergibt auch eine diesbezügliche Prüfung des Materials keinen Grund zu der an und für sich bei Liedersammlungen des 16. Jahrhunderts naheliegenden Annahme, daß Niege bei dieser Hs. etwa lediglich die Rolle eines Sammlers zuzuweisen ist. Allerdings hat er mitunter auch mal ein fremdes Stück übernommen, so bei den geistlichen, um bei diesen zunächst einmal stehen zu bleiben, die Nummer I 32: ‚Von meines hertzen Grunde'; sie ist im wesentlichen identisch mit Mathesius, auch heute noch allbekanntem Liede: ‚Aus meines Herzens Grunde Sag ich dir Lob und Dank'. Ferner haben wir in I 33b: „Ein ander

Morgesang[!]: Ich dank dir herr von hertzen" nach Niege's eigner Andeutung eine Überarbeitung des Liedes: 'Ich dank dir lieber Herre' vor uns, das mehrfach überliefert und beispielsweise in der Heidelberger Liederhs. Pal. 343[1]) an erster Stelle steht. Niege's Bearbeitung ist ziemlich frei, doch so, daß die Gedankengänge der einzelnen Strophen durchaus beibehalten werden. So beispielsweise bei der zweiten Strophe, die in der genannten Quelle folgende Fassung hat:

Mitt dank wil ich dich loben,
o du mein Gott und Her,
im himel hoch dort oben,
den tag mich auch gewher
darumb ich dich du bitten
und auch dein will mag sein:
leit mich in deinen sitten
und brich den willen mein.

Daraus ist bei Niege geworden:

Das ich jetzt mit verlangen
Den hellen lichten tag
Nach dem die Nacht vergangen
Frolich anschawen mag,
Schafft deine Gnad und guete
Die wende nicht von mir,
Damit hertz, sinn und gmuete
Dich preise für und für.

Endlich haben wir bei der Nummer I 80b ein Kontrafact vor uns, d. h. die Umdichtung eines weltlichen zu einem geistlichen Liede[2]). Die Vorlage ist bei Forster[3]) III 68 überliefert. Eine Gegenüberstellung des Originals und der Bearbeitung mag zeigen, wie weit Niege seiner Vorlage gefolgt ist:

Mir ist ein schönß braunß meidelein	Mir ist das liebe Jesulein
gefallen in mein sin.	Gefalln in meinen sinn
Wolt got ich solt heint bey ir sein	Er wil mein herr und bruder sein,
mein trawern fur dahin!	Drum ist mein trawrn dahin.
Kein tag noch nacht hab ich kein rw	Beid tag und nacht setzt mich in ru
das schafft ir schön gestalt	Sein holdselige gstalt,
ich weiß nit wie im furbaß thu	Bhütt mich, das mir kein schaden thu
mein feind lieb macht mich alt.	Des Satans große gwalt.

Bei der zweiten Strophe stimmen nur die Eingangszeilen überein:

Dem meydlein ich gern dienen wolt	Dem kindlein wil ich dienen gern

aber bei der Schlußstrophe ist die Umdichtung wieder fast Wort für Wort durchgeführt:

Damit will ich dem meydelein	Hiermit wil ich dem kindelein
gesungen haben frey	Gesungen haben frey,
zu guter nacht ein liedelein	Zu Lob und preis dies liedelein
alß guts wünsch ich darbey	Das es mein Zuflucht sey
Damit daß sie gedenckt an mich	Im rechten Glauben mich erhält
wenn ich nit bey jr bin.	Wenn ich von hinnen scheid
so bhüt dich Gott im himelreych!	Fuer mich aus diesem finstern wald
alde ich far dohin.	Zur ewign seelikeit.

---

1) Ausg. von A. Kopp i. d. Deutschen Texten d. MA, Bd. 5 (1905) S. 1.

2) Vgl. Curt Hennig: Die geistliche Kontrafaktur im Jahrhundert der Reformation. Halle 1909.

3) Georg Forsters Frische Teutsche Liedlein 1539 ff. Neudr. d. Texte v. M. E. Marriage. Halle 1903.

Alles übrige aber ist seine Erfindung, meist Psalmenparaphrasen, wie sie seit Luther's Vorgang der besonders bevorzugte Gegenstand aller geistlichen Lyrik wurden. Niege dürfte zu seinen Psalmenliedern in erster Linie durch das Beispiel seines Freundes, des oben bereits erwähnten Nicolaus Selneccer, der 1587 ebenfalls „Christliche Psalmen mit Melodien" herausgab, angeregt worden sein. Aus einem Schreiben dieses bekannten Theologen an Niege, das dieser als eine Art Einleitung dem ersten Bande vorangeschickt hat, dürfen wir sogar auf eine Art Patenschaft Selneccer's bei Niege's geistigem Kinde schließen, von dem dieser nur in Tönen des höchsten Lobes spricht[1]). Für uns sind diese geistlichen Lieder Niege's freilich durchweg öde, langweilige, ganz handwerksmäßig hingeschriebene Reimereien ohne jeden Funken von echter Poesie; sie beschränken sich vielmehr lediglich darauf, das zu Grunde liegende Bibelwort in Verse umzusetzen, die formell durchaus nicht immer einwandfrei genannt werden können. Bei ihnen länger zu verweilen, erscheint daher im Rahmen einer in erster Linie musikhistorischen Betrachtung nicht notwendig.

Nicht ganz so schlimm steht es mit den weltlichen Texten. Auch unter ihnen sind zunächst einige zu erwähnen, die möglicherweise nicht von Niege verfaßt sind. Es sind das einmal vier Nummern, die sich, worauf bereits Kopp[2]) hinwies, auch in der Osnabrücker Liederhs. finden, nämlich: Niege IV 7b: ‚Ich kan nicht gnugsam schelten' steht in der genannten Hs. unter Nr. 34; V 99b ‚Ich nam ein weib von achtzig Jaren' dort unter Nr. 120; V 40b (V 3b) ‚Je lenger ich gedenke' dort unter Nr. 123; und endlich IV 4b ‚Die Untrew jetzt beschweret' ist dort unter der Nr. 132 zu finden. Kopp macht es in seiner Untersuchung wahrscheinlich, daß die Hs. in der Umgebung eines adeligen Herrn aus der Mindener Gegend, des Hilmar von Quernheim entstanden ist, der Niege mit seiner Gönnerschaft beehrte, ihn, wie wir dem Lebenslauf entnehmen, zu seinem Vertrauten machte und zum Verwalter seiner Güter einsetzte[3]). Es ist daher sehr möglich, daß Niege mit diesen vier Liedern zum Inhalt der Hs. beitrug, mag er sie nun für diese Gelegenheit eigens verfaßt, oder aus älteren Arbeiten, die wir bis in das Jahr 1549 zurückdatieren können (V 32), hervorgeholt haben. Aber auch das Gegenteil ist natürlich denkbar, daß Niege diese Stücke in jener Hs. kennen lernte und aus ihr in die seinige übernahm. Muß demnach bei ihnen Niege's Autorschaft durchaus zweifelhaft

---

[1]) Bl. 3: „. . . . Ich wolte nichts liebers / dann das Ich euch ewre Christliche trostreiche schone Psalmen / nicht mehr geschrieben / sondern gedrucket solte wiederumb heimschicken / weil aber unsere buchfürer jetziger Zeit fürgeben, das sie dazu jetzt nicht kommen können, So hab ich gleichwol die schö- [3b] nen herrlichen Psalmen nicht lenger bey mir behalten / sondern euch zuschicken wollen / mit fleißiger bitt / Ihr wollet sie ufs ehest in druck geben. Dann es je sünde wehre, so ihr sie allein für euch woltet haben . . . Sie sind voller lieblichkeit und trostes . . ." S. schließt dann: „Gott gebe euch ferner seine Gnade zu solchen Geistreichen Gesengen, die weder mit Gold noch silber zu bezalen sind . . ." Ein dem 2. Bande vorangestelltes Carmen, im Stile der Ehrengedichte des 17. Jahrhunderts, verfaßt von „Johannes Botícherus Heruordianae scholae Conrector" preist unseren Poeten ebenfalls in überschwänglichen Worten: „In laudem Georgij Nigidij Germaniae poetarum qui Germanicos versus conscripserunt praestantissimi."

[2]) Die Osnabrückische Liederhs. . . . (a. a. O. III, S. 3).

[3]) III, 122b wird sein Name zum ersten Mal im Jahre 1573, sodann bei den Ereignissen des Jahres 1576 erwähnt.

bleiben, so haben wir für (V 38) ‚Mein alter Mann der nimbt sich an' einen Beleg in Forster's Sammlung (III 36), aus der es Niege mit geringen Änderungen übernommen hat.

Sind wörtliche oder wenigstens sinnentsprechende Entlehnungen bei Niege's Liedern sonst nicht nachweisbar, so ist doch nicht zu leugnen, daß die gedruckten Liedersammlungen jener Zeit, allen voran die Forstersche, auf sein Dichten von deutlich erkennbarem Einfluß gewesen sind. So sind namentlich die den 5. Band unserer Hs. eröffnenden „Züchtigen Liedlein von der Liebe" nach ihrem ganzen Ideenkreise den Stücken jener Sammlung nahe verwandt. Sie haben in der Mehrzahl einen durchaus volksmäßigen Charakter und würden in einer Volksliedersammlung durchaus am Platze sein. Ich muß mich hier darauf beschränken, ein einziges dieser kleinen Lieder im Wortlaut anzuführen; unsere Beispiele im Anhang bieten ja hinreichend Gelegenheit, weitere Lieder dieser Art kennen zu lernen. Ich wähle die Nummer V 35, eins der bestgelungenen Stücke, in jeder Zeile echte, schlichte Volkspoesie:

Ein Jungfraw helt gefangen
Mein hertze muth und sinn,
Nach ihr steht mein verlangen,
Weil ich nicht bei ihr bin.
Sie hat mich gar bezwungen
Mit ihrer schönen gstalt,
Zu ihrer lieb gedrungen,
Bestricket risch und balt.

Zu dieser Übereinstimmung ihrem ganzen Charakter nach treten so mancherlei Merkmale mehr stilistischer Art, als z. B. bestimmte, immer wiederkehrende, formelhafte Wendungen, oder Epitheta, die besonders dem Volksliede geläufig sind, und selbst eine Vorliebe für kompliziertere Strophenformen und Spielereien mit Akrostichen[1]), Dinge, die freilich ihren eigentlichen Ursprung nicht im Volkslied haben, macht sich auch in Niege's Liedern bemerkbar. Auch greift er gelegentlich einmal zu deutsch-lateinischer Mischpoesie unter Anspielung auf eins der bekanntesten Beispiele dieser Art, das ‚In dulci jubilo' (I 78, 6. Str.):

Apparuit
Quem gemuit Maria
Der uns vertritt
In nödten eya eya
Der uns aus des Satans Handen
(Cum dulci jubilo) und allen seinen banden
Der Sünde / hell / und Thodes / mit seinem bluthe
Erlöset hat . . .

Wie stark aber Niege's Abhängigkeit von den wiederholt genannten Liedersammlungen ist, erhellt wohl am besten daraus, daß er eine Anzahl dieser Lieder parodiert hat. Da ist zunächst die Nummer V 57 mit der Überschrift: „Ich schwing mein horn ins jammerthal. Uff eine widdersinnige meinung dirigiert:

[1]) Aus einem solchen Akrostichon lernen wir übrigens, um das nicht unerwähnt zu lassen, einen anderen Musiker der Familie Niege kennen, einen Lüneburgischen Kantor Heinrich Niege.

Ich schwing mein horn ins freudenthal". Es handelt sich hier also um eine Umdichtung des Liedes, das uns in damaligen Sammlungen häufiger begegnet und bei Forster (III 9 und IV 12) in zwei, etwas abweichenden Fassungen überliefert ist. Niege's Umdichtung ist im Anhang (Nr. 10) mitgeteilt. Ein weiteres Beispiel bietet IV 24 „In Zoilum". ‚Ich stund an einem morgen'. Dieses Lied, das ebenfalls oft vorkommt, ist ursprünglich eine Liebesklage, die den Schmerz zweier scheidender Liebenden zum Gegenstande hat. Niege macht daraus ein Klagelied über den Neidhart, der ja, wie wir bei anderer Gelegenheit erwähnen mußten, seinem Leben manch bittere Stunde bereitet hat:

Ich stund an einem morgen
Heimlich an einem ort,
Da hett ich mich verborgen,
Ich hort clegliche wort
Von einem alten biderman,
Der sprach ach Gott von Himmel
Sih doch den Neidhart an.

Mit diesem Neidhart setzt sich nun Niege in den nachfolgenden Strophen aufs gründlichste auseinander, wobei er mit Grobheiten nicht gerade spart (Str. 3):

Er schmiret seinen Seiber
An alles was er sicht,
Auch seinen rotz und geiser,
Gleich wie ein schlang er sticht.

Dasselbe Thema, nur auf einen ganz bestimmten Vorgang zugespitzt, kehrt in Nr. VI, 34b mit der Überschrift ‚In Thomam po' wieder und wird gleichfalls im engsten Anschluß an dieses Vorbild behandelt. Ein weiteres Beispiel ist V 6b ‚Ich sag ade', das auch noch in niederdeutscher Fassung wiederkehrt. Nach Niege's ausdrücklicher Angabe ist auch dieses Stück wiederum „auf Begehr corrigieret" Die Vorlage ist in zwei Quellen überliefert, dem Antwerpener Liederbuch von 1544 und in der Berliner Liederhs. vom Jahre 1568[1]). Ob wir es bei IV 33b: „Der Saufkrieg: Ein Kriegen sich erhoben hat" mit einer Parodie des Liedes aus den „bergkreien"[2]): „Der Thurnier: Ein Thurnier sich erhaben hat", das zwar einen ähnlichen Stoff behandelt, in der Form aber gänzlich abweicht, zu tun haben, ist mir ebenso zweifelhaft wie die Frage, ob die Nummer V 46b ‚Wenn ich der Zeit / Darin ich hatte freud Gedenck zu diesen Tagen' zurückgeht auf Regnart's ‚Wenn ich gedenk der Stund'[3]). In diesem Fall spricht allerdings wieder die Überschrift „Ein deutsch Liedlein einem guten freund zu gefallen corrigiret . . ." für die Berechtigung einer solchen Annahme.

Endlich möchte ich noch die Parodie des Papstliedes (V 117) ‚Hinfurt wil ich guth Bebstisch sein' hervorheben, da die Behandlung dieses Gegenstandes auch für Niege's politische Stellung wieder nicht ohne Bedeutung ist. Der antipäpstliche, ironisch gefaßte Charakter des Originals wird in Niege's Parodie, „Antwort", wie er die Umdichtung diesmal bezeichnet, noch unterstrichen; sein

[1]) Vgl. Kopp: Ztschr. f. dtsche Philologie 35 (1903) S. 507 ff.
[2]) Neudruck von John Meier, Halle 1892. S. 77.
[3]) Jacob Regnart: Teutsche Lieder mit dreyen stimmen . . . München 1583 Nr. 3.

Bekenntnis zu Luther erhält hier kraftvollen, unzweideutigen Ausdruck. Ich greife als Beispiel die dritte Strophe heraus, in der es nach der Forsterschen Fassung heißt (Forster IV 28):

. . . . .
an Gottes Euangelion
thu ich mich nicht fast keren.
Das psalterbuch
ich selten such
kein Testament
kombt in mein hend
. . . . .

Und dazu Niege's „Antwort":

So wil ich hinfurt Luthrisch sein
Wie kan ichs besser machen
Ich steh uf JESUM CHRIST allein
Der hilft auch meinen Sachen.
Ich sing und beth
Beid fru und speth,
Mein nechsten lieb
Und nicht betrieb,
Thu GOTT den HERREN preisen,
Mein Glauben zu beweisen.

Daß auch in diesem, von politischer Leidenschaft eingegebenen Liede natürlich St. Grobian wieder eine bedeutende Rolle spielt, bedarf kaum besonderer Erwähnung [1]).

Gegenüber den Liebesliedern — das politische Lied ist bei Niege eine ganz vereinzelte Erscheinung — treten andere Stoffe sowohl an Zahl als auch an poetischem Werte bedeutend zurück. Zu nennen sind an erster Stelle noch jene Stücke, die er selbst als „grobe Possen" bezeichnet und worin er lustige, bisweilen auch recht heikle Episoden aus seinem eignen Leben oder dem Kreise seiner Freunde aufgreift und in einer frischen, humorvollen, mitunter ziemlich derben Weise behandelt; der Dialekt wird hier oft vor der Schriftsprache bevorzugt. Dahin gehören etwa (V 84): ‚An einem abend spathe / Ein alter wolt bulierń' oder (V 104): ‚Am zwanzigsten des Mertzen / Bran Stempel Haubtman Niege fand, oder weiter (V 113): ‚Des avents scholde spade / Mein Maget Iselin / Von Flörke halen drade / Ein weinig brandewin'; dahin gehört ferner das von Bolte [2]) mitgeteilte, gleichfalls im Dialekt verfaßte Lied von dem Bauernknecht.

Den ungünstigsten Eindruck machen moralisierende Lieder, die „Lieder von untrew und undanck der welt, auch widder das leidige Vollsaufen" im vierten Bande, zumeist Kapuzinaden von recht beträchtlichem Umfang, aber ohne poetischen Gehalt. So heißt es beispielsweise (IV 47):

Wie kumts, ihr Christenleut,
In dieser letzten Zeit,
Daß ihr allsampt zum sauffen
So sehr geneiget seit.

---

[1]) Obwohl der Melodie in musikalischer Hinsicht keine besondere Bedeutung zukommt, ist sie gleichwohl — lediglich aus sachlichem Interesse — unter die Beispiele des Anhangs (Nr 15) mit aufgenommen worden.

[2]) Acta germanica I, 1890, S. 258—262.

Niege widmet der Beantwortung dieser Frage nicht weniger als 46 Strophen! Weitschweifigkeit und Geschwätzigkeit bilden die hervorstechendsten Eigenschaften dieser letzten Gattung, in der wir nach poetischen Gedanken vergeblich suchen.

Was nun die Lieder Niege's vor anderen auszeichnet und sie musikgeschichtlich bemerkenswert macht, das sind die Melodien, die mit ihnen zugleich in der Hs. überliefert sind. Weniger auffallend ist das bei den geistlichen Texten, denn auch die zahlreichen, vorwiegend zu kirchlichem Gebrauche bestimmten Gesangbücher damaliger Zeit bieten in der Regel Melodien, bald einstimmig, bald verwoben in mehr oder weniger kunstvollem Tonsatz. Umsomehr wendet sich nun aber unser Interesse den Melodien der weltlichen Stücke zu, kennen wir doch, wenn wir vom Meistergesang absehen, solche in jenem Zeitraum fast ausschließlich als Tenor (oder Sopran) der zahlreichen Vokalsätze, die uns die Liederbücher der Schöffer, Forster, Ott, Regnart und noch so mancher anderer aufbewahrt haben, während wir Melodien allein nur ganz vereinzelt in handschriftlichen Sammlungen oder gedruckten fliegenden Blättern begegnen.

Konnten wir für Niege's Texte eine starke Abhängigkeit von den Liedern der genannten Sammlungen wahrscheinlich machen, so sind wir versucht, auch hinsichtlich der Melodien einen ähnlichen Zusammenhang anzunehmen. Es lag doch beispielsweise nahe, daß sich Niege wenigstens bei seinen Parodien der Originalmelodien erinnerte. Welche Wirkung hätte er vielleicht mit seiner Parodie des Papstliedes erzielen können, wenn er Stephan Zirler's Melodie aus Forster übernommen hätte! Er hat derartiges aber nicht getan, sondern es vorgezogen, seine Texte grundsätzlich mit neuen Melodien auszustatten[1]). Formell freilich schließen sich diese jenen oft erwähnten Vorbildern aufs engste an, und auch ihrem Charakter nach stehen sie unter deren Einfluß. Das merkt man, wenn man auch nur einen flüchtigen Blick auf diese Melodien wirft: allenthalben glaubt man bekannten Chorälen und Volksliedern zu begegnen. Es ist das wohl nicht weiter auffällig bei einer Kompositionsgattung, die, wie das volksmäßige Lied des 16. Jahrhunderts, nach Form und Ausdrucksmitteln so außerordentlich beschränkt ist; und selbst wenn, wie eine genauere Durchsicht des Materials ergibt, Niege in den Anfängen seiner Melodien, allerdings, so weit ich sehe, fast ausnahmslos nur in diesen, wörtliche Übereinstimmungen mit den erwähnten Vorbildern aufweist, so wird man trotzdem nicht von gewollten Entlehnungen sprechen dürfen; vielmehr zeigt auch dieser Umstand nur wieder, wie sehr Niege mit dem volkstümlichen Liede seiner Zeit verwachsen war, wie es ihm Anregung und Quelle zugleich bot.

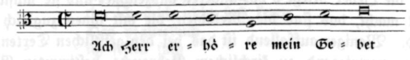
So wenig Bedeutung im einzelnen deshalb auch solchen Übereinstimmungen beizumessen ist, so soll doch auf einige der auffälligsten Parallelen, die mitunter auch einmal beabsichtigt sein mögen, wenigstens hingewiesen werden. Dabei mag gleich hier vorweg bemerkt werden, daß Niege sich selbst häufig wiederholt; nicht nur in einzelnen Melodiephrasen, sondern auch in ganzen Melodien, die

---

[1]) Bisweilen verweist er allerdings namentlich bei den geistlichen Stücken, auf bekannte Melodien.

er wahllos bald zu einem geistlichen und bald zu einem weltlichen Texte bringt. Aber auch ganze Stücke, in Wort und Weise gleich, werden mitunter wiederholt.

So findet sich der Beginn von I 27, der seinerseits wiederum durchaus identisch mit II 201 b ist:



in Ott's[1]) Sammlung unter Nr. 109 wieder:

So man lang macht be = tracht und acht

Niege 115 b fängt an:

Wo = rum = me to = ben doch so sehr

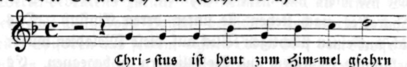
ganz ähnlich bei Forster V 27:

Da ich ge = hofft hab lan = ge Zeit
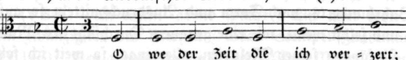
Nr. II 91 entspricht dem Beginn von V 2 und lautet:

Ich lob den Herrn zu al = ler Zeit;

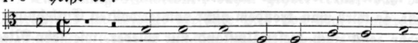
er stimmt wörtlich überein mit demjenigen einer Melodie aus der Hs. des Monetius von Crailsheim (Zahn 187a):



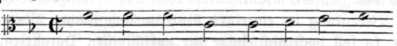
und F. M. Böhme: Altdeutsches Liederbuch 213 (7):



bei N. II 170 b heißt es:



und bei Forster I 25:

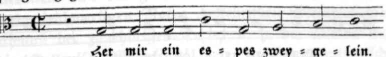


N. V 3 b beginnt:

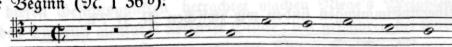
Wie ist mir so ein schwe = re pein;

[1]) Hundert und funfftzehen guter newer Liedlein. 1544. (Neudr. in Eitner's Publikationen.)
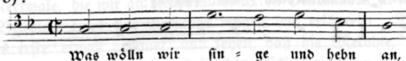
der gleiche Anfang begegnet bei Forster III 27:
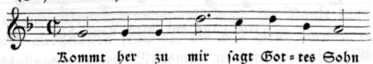


Folgender Beginn (N. I 36 b):



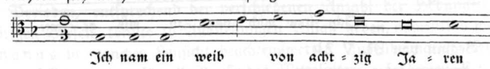
ist identisch mit demjenigen der berühmten Lindenschmidweise (F. M. Böhme: a. a. O. 375):
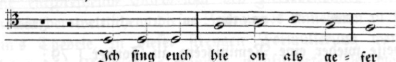


dem wir außerdem in derselben Sammlung nochmals (Nr. 59) begegnen. Er kehrt ferner fast wörtlich wieder in der Nr. 15 von Ott's 1534 erschienenen 121 Newen Liedlein (Zahn 2496 c).
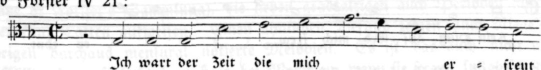


Eng berühren sich auch wieder der Anfang V 99 b:



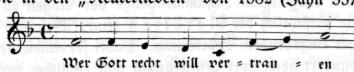
Böhme, Altd. Liederbuch 385:



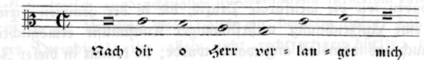
und Forster IV 21:



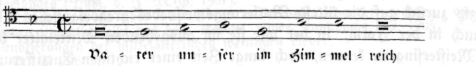
Auf die Melodie in den „Reuterliedern" von 1582 (Zahn 5371):



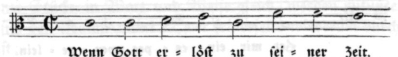
weist N. II 62 hin:



und die Nrn. 50, 51 aus Rhaw's „Neuen geistlichen Gesängen 1544" (DDT 34, 75):



bieten Belege für N. II 193a:



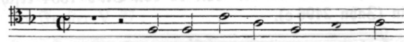
Weitere Übereinstimmungen finden wir zwischen N. II 7b:

Wo = rum = me tobt der hei = den schar

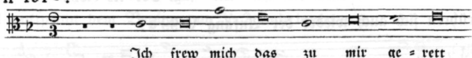
und Newsiedler's Tabulaturbuch (Zahn 4405a):

So wünsch ich euch ein gu = = = te nacht

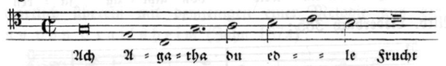
In naher Beziehung stehen ferner Forster II 65:



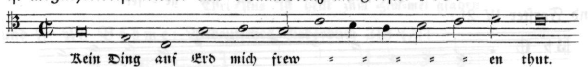
und N. II 191b:



und der Beginn von N. V 2b:



ist möglicherweise wieder eine Reminiscenz an Forster I 79:



Die Zahl solcher Beispiele ließe sich leicht vermehren, doch dürften die angeführten ausreichen, die oben dargelegten Zusammenhänge vor Augen zu führen.

Die von Niege hinsichtlich der Notation seiner Melodien befolgte Praxis gibt Anlaß zu einer eingehenden Erörterung. Dabei sei einleitend daran erinnert, daß im 16. Jahrhundert noch zwei grundsätzlich von einander verschiedene Notierungspraktiken bei Vokalkompositionen nebeneinander in Geltung sind. Auf der einen Seite haben wir die mensurale Praxis, die in der genauen Fixierung aller Werte erst eine Aufzeichnung mehrstimmiger Kunstmusik ermöglichte und bei dieser daher auch ausnahmslos angewandt wurde; sie kommt in dieser Zeit unserer modernen Notierungsweise bereits sehr nahe und bietet daher einer Entzifferung nennenswerte Schwierigkeiten nicht mehr. Anders die zweite Art; sie geht im Prinzip zurück auf die älteste Notierungsweise des gregorianischen Chorals und hat auch in der Form, in der wir sie im ausgehenden Mittelalter bei Minne- und Meistersingern kennen, noch lange Zeit einer richtigen Entzifferung getrotzt,

bis uns die Arbeiten von Runge[1]) und Riemann[2]) gelehrt haben, daß bei diesen, meist aus gleichwertigen Noten bestehenden Melodiefolgen einzig und allein der Rhythmus der zugehörigen Texte, d. h. die Metrik ausschlaggebend sein muß für die rhythmische Gestaltung dieser an sich arhythmischen Melodien.

Unter diesen Gesichtspunkten betrachtet machen Niege's Melodien zunächst durchaus den Eindruck mensural notierter Stücke; wir gewahren bei ihnen Wechsel von längeren und kürzeren, auch punktierten Noten, Taktvorzeichnung, sowohl gerade ₵ wie ungerade O/3, vereinzelte Ligaturen (der damals noch allein üblichen Form cum opposita proprietate), und außerdem zahlreich eingestreute Pausen, kurz, alle Merkmale, die wir an mensural notierten Denkmälern zu finden gewohnt sind. Die Beispiele 1—4 des Anhangs mögen das erläutern. Wir betrachten zunächst das erste etwas genauer und sehen, daß die Melodie, im Tripeltakt notiert, hinsichtlich der Deklamation durchaus befriedigt, wenn sie in der Form gelesen wird, in der sie überliefert ist. Die Werte sind genau fixiert bis auf die kleinen Melismen, die die Kadenzstellen wirkungsvoll hervorheben, die Pausen sind so gesetzt, daß überall volle Takte zu 3 Semibreven entstehen. Der an Kadenzstellen fehlende Verlängerungspunkt bezw. die Pause kann vergessen, kann aber auch bewußt ausgelassen sein, da, um das gleich vorweg zu bemerken, Anfangs- und Schlußnoten eines Melismas in den wenigsten Fällen, damaliger Geflogenheit folgend, genau notiert werden. Einzig der bunte Wechsel verschieden langer Perioden, entsprechend der verschiedenen Anzahl der Hebungen bei den zugehörigen Versen, könnte zu Ausstellungen Anlaß geben, namentlich wenn man Riemann's in mancher Hinsicht beachtenswerten Ausführungen[3]) beipflichten will, der auf Grund einer für alle Poesie des Mittelalters geforderten Vierhebigkeit der Verse eine entsprechende Gliederung des Periodenbaues aller Monodien, der kirchlichen wie der weltlichen, dieses Zeitraumes annehmen zu können glaubt. Daß Riemann's Theorie, in dieser strengen Formulierung wenigstens, nicht haltbar ist, lehrt das Beispiel so mancher mensurierter Denkmäler (etwa die Sätze in Forster's Sammlung), die neben gradtaktigen auch Perioden aus drei oder fünf Takten aufweisen. Einen ähnlichen Befund zeigen auch Niege's im übrigen durchaus mensural notierte Melodien. Es ist das auch nicht weiter auffällig, denn schließlich muß ja bei Melodien, wenn sie streng syllabisch deklamiert sind, ein solcher Wechsel eintreten, sobald eben die Zahl der Hebungen in den verschiedenen Versen einer Strophe schwankt. Wollte man aber lediglich auf Grund dieses Wechsels in der Periodenbildung annehmen, daß bei unserem Beispiel mensurale Lesung nicht am Platze sei und es deshalb vom metrischen Gesichtspunkte aus übertragen, so würden wir eine Melodie erhalten, die ohne Zweifel deklamatorisch ausdrucksvoller ist, wenigstens in diesem einen Falle, aber der Eingriff in die Urgestalt wäre auch ein derartig tiefer, daß der Mangel regelmäßiger Periodizität ihn allein nicht rechtfertigen dürfte; unser Beispiel

---

1) P. Runge, Die Sangesweisen der Colmarer Hs. 1896. Ders., Über die Notation des Meistergesanges (Publ. d. J. M.-G. 1907).

2) Von Riemann ist über diese Frage wiederholt gehandelt worden. Einen zusammenfassenden Überblick gibt das betr. Kapitel seines Handbuchs I, 2. 1905, S. 224 ff: Die Melodienotierungen der mittelalterlichen weltlichen Lieder.

3) a. a. O., S. 226 ff.

würde dadurch etwa folgende Gestalt annehmen (unter genereller Verkürzung der Originalwerte):

Ihr Christen=leut sollt ju = bi = liern und sin = gen. Danken Gott für sei=ne
Zu die = ser Zeit Eur Herz im Leib soll sprin = gen.

Gna = de. Da durch zu Grund gehei = ler un = ser al = ler Scha = de. Denn

er der Welt sein lie = ben Sohn ge = ge = = ben Daß all die an ihn

glau= ben e wig le = = ben Des = sel=ben Gburt Man jetzt zu die= sen
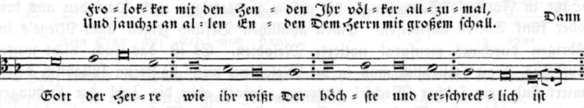
Ta = = gen Be = geht mit Lo = ben und Dank = sa = = gen.

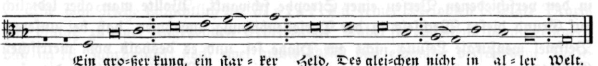
Wählen wir statt dessen ein anderes Beispiel, ebenfalls im Tripeltakt, aber mit einer Strophe aus lauter vierhebigen Versen etwa der Form:

X | X X X X X | — X
X | X X X X X |
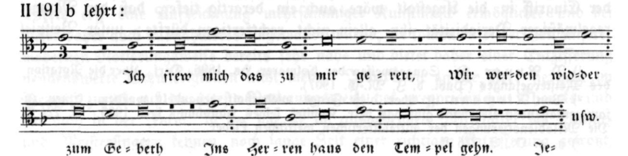
so zeigt sich, daß auch hinsichtlich der Periodenbildung alles in schönster Ordnung ist, wie wir es bei der Nr. II 123 sehen:

Fro = lok= ker mit den Hen = den Ihr völ = ker all = zu = mal,
Und jauchzt an al = len En = den Dem Herrn mit großem schall. Dann



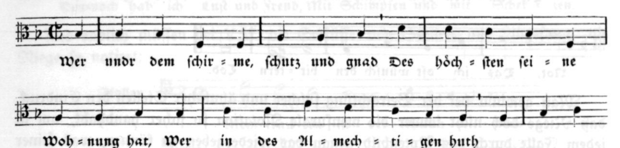


Überflüssig und daher einfach zu ignorieren sind meistens die Pausen, wie II 191 b lehrt:
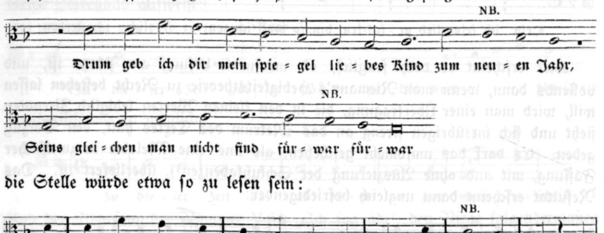


Sie vertreten bei Niege mehr die Stelle der Distinctionsstriche, d. h. jener die Sinnesabschnitte andeutenden Strichelchen, die man noch in einzelnen Monodien ausdrücklich angemerkt findet[1]), und die sich in der Form der Choralfermate bis in unsere Zeit erhalten haben.

Ähnlichen Verhältnissen begegnet man bei den Melodien im geraden Takt, soweit sie zu Strophen der oben angedeuteten Form gehören. Das ist bei unserem 2. Notenbeispiel der Fall; es bedarf daher weiterer Erläuterungen nicht. Ein wenig komplizierter wird die Frage, sobald es sich um Melodien mit Wechsel von längeren und kürzeren Notenwerten handelt. Derartiges zeigt unser 3. Beispiel, das rhythmisch nur möglich ist, wenn auf mensurale Lesung verzichtet und unbekümmert um den ursprünglichen Wert der einzelnen Noten gleichmäßig Halbe (Viertel) gesetzt werden:

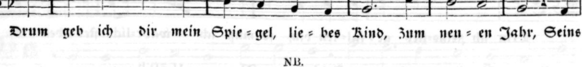


Es ist das eine Veränderung, die sich bei einer größeren Anzahl ähnlich beschaffener Melodien als notwendig erweist.

Gelegentlich erscheint es angebracht, zwecks Erlangung gleichmäßiger Priodizität, einen metrischen Takt auf zwei musikalische zu dehnen. Niege hat solche Dehnungen mitunter ausdrücklich durch die Notation angedeutet, wie verschiedene Beispiele zeigen; so heißt es V 79 b, Abgesang:



die Stelle würde etwa so zu lesen sein:
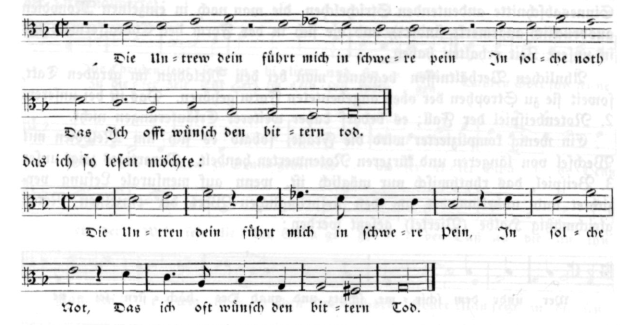


NB.

Glei=chen man nicht find für = wahr, für = wahr

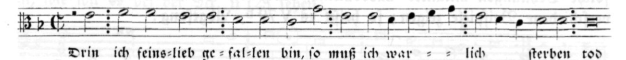
---

[1]) Riemann, a. a. O., S. 234.

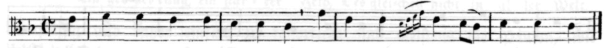
und weiter V 46:



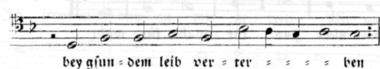
Man gewinnt bei der Betrachtung solcher und ähnlicher Stellen den Eindruck, daß Niege doch nicht immer die mensurale Notation so sicher handhabt, um in jedem Falle durch das Notenbild genau das wiedergeben zu können, was seiner Phantasie vorschwebte. Dieselbe Wahrnehmung machen wir auch da, wo Niege versucht, einzelne Worte seiner Texte durch besondere Melismen, „Blumen" hervorzuheben. Das zeigen am besten mehrere Beispiele in den Liebesliedern des 5. Bandes. So notiert Niege den Schluß von V 3 ‚Hilft mir jetzt nicht dein roter Mund' folgendermaßen:



Hier erscheint es doch fraglich, ob mensurale Lesung am Platze ist, und vollends dann, wenn man Riemann's Hebigkeitstheorie zu Recht bestehen lassen will, wird man einer Übertragung, die in den kleinen Werten lediglich Ziernoten sieht und sich im übrigen streng an das Metrum des Textes hält, den Vorzug geben. Es darf das umsomehr geschehen, als uns eine Melodie in zweifacher Fassung, mit und ohne Auszierung der Schlußkadenzen[1]), überliefert ist. Das Resultat erscheint dann ungleich befriedigender:
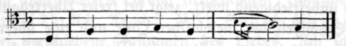


Etwas Ähnliches zeigt der Schluß der Nummer V 50 b:



---

[1]) Vergl. unten S. 78 Anm. 1.

der zu übertragen wäre:
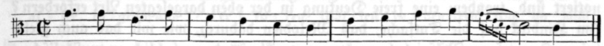


bei gsun-dem Leib ver = = der-ben

Weiter V 63 b (Schluß):
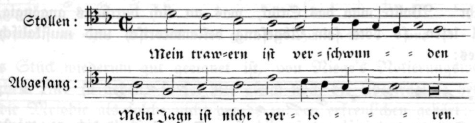


Den-noch hab ich Lust und freud, Mit schimpfen und mit schert = = = zen.

der folgende Deutung erfordert:



Den-noch hab ich Lust und Freud, Mit Schimpfen und mit Scher = zen.

Und endlich müssen bei V 57 die Schlüsse von Stollen und Abgesang, die Niege so notiert:



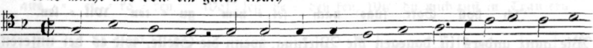
Stollen: Mein traw-ern ist ver = schwun = = den

Abgesang: Mein Jagn ist nicht ver = lo = = = ren.

zweifellos richtiger die Gestalt erhalten, die ihnen im Anhang (Nr. 9) gegeben ist.

Noch mancherlei Einzelheiten wären in diesem Zusammenhange zu nennen, die alle erkennen lassen, daß Niege das mensurale Prinzip keineswegs konsequent durchführt. So ist beispielsweise die folgende Stelle aus V 137, die in der Hs. dieses Notenbild aufweist:

Was macht uns doch ein guten Muth

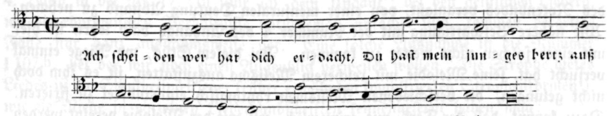


Zu die = ser Zeit hör zu hö = re zu hör mein be-scheid

rhythmisch nur so möglich:

Zu die = ser Zeit hör zu hö = re zu hör mein Be = scheid
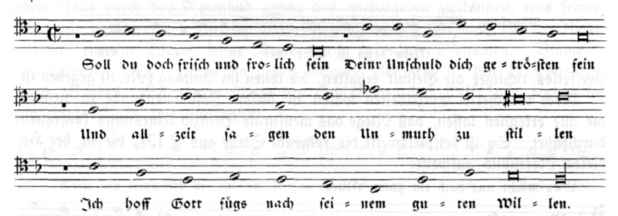
Und der Abgesang der Nummer V 6 b 'Ich sag ade', den Niege folgendermaßen notiert hat:



Ach schei = den wer hat dich er = dacht, Du hast mein jun = ges hertz auß

Frewdn in traw = er bracht, Ach schei = den Im = mer schei = den.
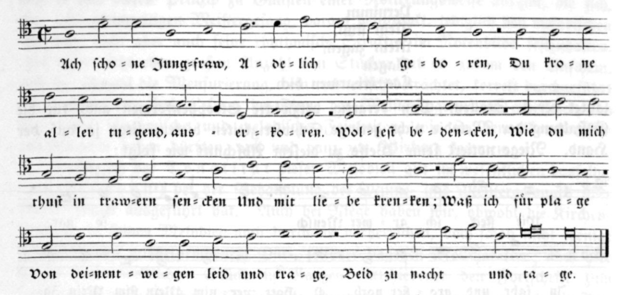
und der, mensural gelesen, an melodischem Reiz verliert, und auch deklamatorisch äußerst matt und unbefriedigend wirkt, zeigt bei freier Übertragung (Anh. Nr. 8), eine erstaunliche Schönheit der melodischen Linie und eine überraschende Wärme im Ausdruck. Hier fragt man, sollte nicht Niege tatsächlich der Gedanke so oder ähnlich vorgeschwebt haben, er aber nicht imstande gewesen sein, das im Notenbilde nun auch wirklich zur Anschauung zu bringen? In der rhythmischen Gestalt, die die Melodie in unserer Übertragung erhalten hat, gehört sie jedenfalls mit zu den erfreulichsten Stücken in Niege's Sammlung. Die verschiedensten Beispiele dieser Art lassen doch wohl ganz allgemein die Frage nicht müßig erscheinen, ob nicht solche Stücke, selbst wenn sie, rein rechnerisch, mensural korrekt notiert sind, trotzdem eine freie Deutung in der oben dargelegten Art erfordern? Im Hinblick auf die Tatsache, daß Melodien dadurch, wie wir das auch gleich beim ersten unserer Beispiele bemerkten, unter Umständen erheblich an musikalischem Wert gewinnen, wird man geneigt sein, die Frage zu bejahen. Und die Nummern V 70 b, 78 b, 79 b und 138 b sind besonders geeignet, uns in dieser Auffassung zu bestärken. Vor allem aber der Schluß von IV 1 ‚Obwohl die Welt dich hasset sehr'. Wollte man das Stück, was an sich durchaus angängig, streng mensural lesen, so böte sein Abgesang deklamatorisch und musikalisch nichts besonderes:
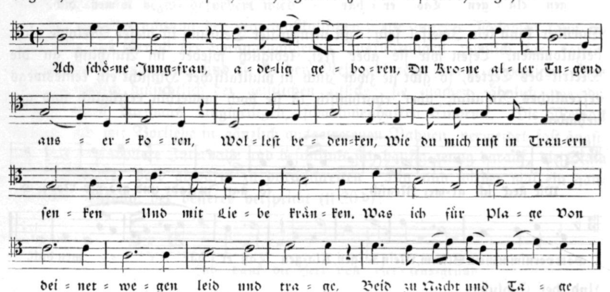


Wie ganz anders ist dagegen die Wirkung, wenn die Stelle, wie es bei unseren Beispielen (Anh. Nr. 5) geschehen ist, lediglich unter Zugrundelegung des Metrums der Worte, gut deklamiert vorgetragen wird. Die Melodie bekommt dann eine Wärme und Innigkeit, besonders bei der Stelle ‚den Unmut zu stillen', wie wir es in diesen Liedern sonst nicht gewohnt sind.

Handelte es sich bei den zuletzt erwähnten Beispielen darum, vorwiegend aus musikalischen Gründen die an sich mögliche mensurale Lesung zu Gunsten einer freien, aber ungleich wirkungsvolleren Rhythmisierung aufzugeben, so werden wir bei der letzten Gruppe, zu der wir uns nunmehr wenden, lediglich auf Grund des Notenbildes veranlaßt, von einer mensuralen Deutung Abstand zu nehmen. Wie nähere Beschäftigung mit der Nummer 4 des Anhangs bald lehrt, ist hier mit einer solchen nicht weiter zu kommen. Bei diesem Stück, wo Niege einmal versucht hat, seine Melodie mit reicherem Melisma auszustatten, ist es ihm doch nicht gelungen, die verschiedenen Melismen rhythmisch einwandfrei zu fixieren. Dazu kommt, daß der Text, wie erinnerlich, erst mit der Melodie vereint werden muß. Bei unserer Übertragung (Anh. Nr. 4 a) ist versucht worden, zu einer

in jeder Beziehung annehmbaren Lösung zu gelangen. Ähnliche Schwierigkeiten bieten die Nummern V 2 b ‚Ach, Agatha', V 5 b ‚Steh ab, steh ab du junger Gsell', V 4 und 4 b, zwei verschiedene Fassungen des Liedes ‚Ach schöne Jungfrau', von denen die zweite in der Originalgestalt so aussieht:



Da dieses Stück wiederum gut geeignet ist, von Niege's Notierungsweise ein anschauliches Bild zu geben, so sei hier gleich noch die Übertragung hergesetzt, obgleich die Melodie als solche nicht gerade zu den erfreulichen gehört:
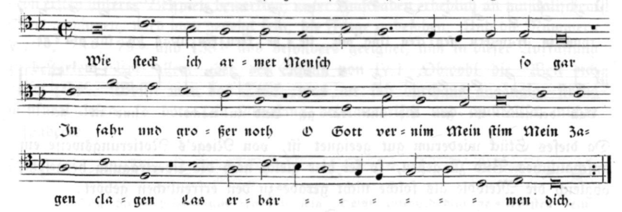


Weiter ist hier zu nennen V 63 b, das in Übertragung (Anh. Nr. 11) mitgeteilt ist, und dann V 70 b ‚Ich will allzeit'. Ein Beispiel bietet auch der 4. Band in der Nr. 17, Nu spür ich dein Undank'; bei den geistlichen Liedern, wo die rhythmischen Verhältnisse naturgemäß einfacher sind, kommen derartige Fälle nur ganz ausnahmsweise vor. Eine solche Ausnahme ist die Nummer I 107 b, bei der wir noch einen Augenblick verweilen wollen. Die Strophe dieses Liedes ist ein Schulbeispiel jener früher erwähnten komplizierten Strophenformen[1]), wie sie Niege in einzelnen Liederhandschriften kennengelernt haben mag:
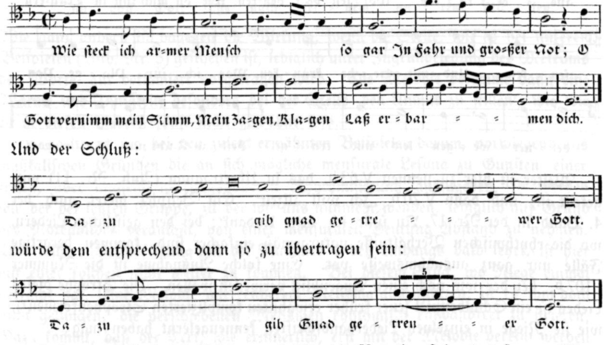
[1]) Vergl. K o p p in der Einleitung zu seiner Ausg. d. Heidelbg. Lhs. S. XV f.

Wie steck ich armer Mensch
Sogar
In fahr
Und großer noth,
O Gott
Vernimm
Mein stim,
Mein zagen,
Clagen
Las erbarmen dich.

lautet der 1. Stollen. Daß derartig verzwickte Strophenformen auch für die Gestaltung der Melodie nicht geringe Schwierigkeiten bieten, liegt ja auf der Hand. Niege notiert seine Weise zu diesem Abschnitt wie folgt:



Darüber kann kein Zweifel sein: mit mensuraler Deutung ist dieser Melodie nicht beizukommen. Lesen wir sie aber frei, lediglich wieder im Anschluß an die Metrik des Textes, so gibt sie zwar auch in musikalischer Hinsicht ein keineswegs erfreuliches Resultat, aber rhythmisch ist sie doch immerhin erträglich und annehmbar:



Und der Schluß:

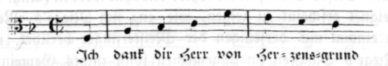
würde dem entsprechend dann so zu übertragen sein:

Zusammenfassend läßt sich demnach über die Notation folgendes sagen: Niege ist grundsätzlich bestrebt, seine Stücke nach den Regeln mensuraler Notationsweise

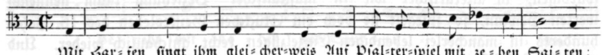
rhythmisch genau zu fixieren und kommt damit auch in der Mehrzahl der Fälle zu einem ganz befriedigenden Ergebnis. Allerdings gelingt es ihm nicht immer, das mensurale Prinzip konsequent durchzuführen; wir machen vielmehr bei metrisch und auch melodisch komplizierteren Stücken fast regelmäßig die Wahrnehmung, daß er hier dieses Prinzip zu Gunsten einer Notierungsweise aufgibt, die sich, wie beim gleichzeitigen Meistergesang, darauf beschränkt, lediglich den melodischen Verlauf, nicht aber auch seine rhythmische Struktur im Notenbilde festzuhalten. Bei einer nicht eben großen Anzahl von Stücken hat es zudem den Anschein, daß sie, obwohl die Mensurierung, rein rechnerisch betrachtet, korrekt durchgeführt ist, trotzdem eine freie Lesung im Sinne der Meistersingerpraxis erheischen, da nur dann rhythmische und melodische Feinheiten, wie sie dem Komponisten vorgeschwebt haben dürften, voll und ganz zur Wirkung kommen.

Hinsichtlich der Tonalität dieser Melodien gilt im wesentlichen dasselbe, was Riemann[1]) bei der Behandlung des Minne- und Meistergesanges über diesen Punkt ausgeführt hat. Auch bei Niege haben wir, obwohl die Kirchentonarten in seinen Melodien noch durchaus vorherrschen, doch schon nicht wenige Beispiele von ausgesprochenem Dur-, seltener dagegen Mollcharakter; auch hier zeigen seine weltlichen Stücke im Ganzen entschiedener den Fortschritt zum Neuen als die geistlichen. Besonders erwähnt werden mag aber noch die Tatsache, daß in einer großen Anzahl von Fällen die Erhöhung des Leittones an Kadenzstellen durch ein über, manchmal auch vor die Note gesetztes ♯ von Niege selbst angedeutet bezw. gefordert wird.

Bei der Betrachtung der rein musikalischen Seite unserer Melodien kann ich mich nun auf Grund der vorangegangenen Ausführungen ziemlich kurz fassen. Als Ganzes genommen, sind sie in der Mehrzahl recht wenig erfreulich. Das gilt namentlich hinsichtlich der geistlichen Stücke; sie machen, ähnlich wie die Texte, einen durchaus langweiligen, schablonenhaften Eindruck. Die Melodik bewegt sich mit Vorliebe in gänzlich ausgetretenen Bahnen, vermeidet fast ängstlich ausdrucksvollere Intervalle und beschränkt sich häufig genug darauf, die Skala bald aufwärts, bald abwärts zu durchschreiten. Hin und wieder mal ein ganz hübscher Anfang, der besseres verspricht (II 20 b):



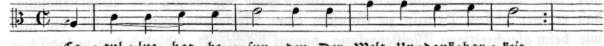
oder eine ausdrucksvollere Wendung (II 88):



im übrigen aber herrscht öder, langweiliger Singsang. Die bereits früher erwähnte Nr. 178 (Anh. Nr. 1) ist eines der wenigen besseren Beispiele, das, wenn auch eben nicht musikalisch wertvoll, immerhin formell leidlich befriedigt und das Bestreben zeigt, auf den dichterischen Gehalt der Worte einzugehen.

[1]) A. a. O., S. 293.

Nicht viel besser ist auch der Eindruck bei der Mehrzahl der weltlichen Melodien; sie unterscheiden sich ihrer ganzen Faktur nach nur wenig von den geistlichen Stücken. Beliebt ist folgende Art der Melodiebildung (IV 14 b):



die noch im folgenden Jahrhundert so manchem Vertreter beispielsweise der Hamburger Liederschule aus der Verlegenheit geholfen hat. Immerhin macht sich häufiger ein Streben nach Ausdruck bemerkbar, und wir dürfen doch wenigstens eine kleine Anzahl von Liedern hervorheben, die trotz ihres anspruchslosen Charakters als wohlgelungene Liedchen bezeichnet werden können. Es sind in erster Linie wieder Stücke aus den oft genannten „Züchtigen Liedern von der Liebe", wie 3 b 'Je lenger ich gedencke' (Anhang Nr. 7), 6 b 'Ich sag ade' (Anh. Nr. 8), und ebendort das bereits erwähnte 'Ein Jungfrau helt gefangen' (Anh. Nr. 2), weiter 57 'Ich schwing mein Horn' (Anh. Nr. 9 b), 60 'Kehr dich zu mir' (Anh. Nr. 10), 63 b 'Trost hab ich überkommen' (Anh. Nr. 11), 78 b 'Wenn ich Hertz lieb ohn dich' (Anh. Nr. 12) und endlich noch 138 b 'Ein frischer Summer' (Anh. Nr. 14). Sie alle sind, wie ihre Texte, echt volksmäßig empfunden und können uns auch heute noch durch ihre hübsche Melodik erfreuen. Aus dem 4. Bande wären etwa noch anzuführen die Nummer 1 'Obwol die Welt' (Anh. Nr. 5) mit der schon früher hervorgehobenen ungewöhnlich ausdrucksvollen Wendung im Abgesang, und dann noch 4 b 'Die Untrew jetzt beschweret' (Anh. Nr. 6) mit dem anmutig wirkenden Wechsel im Rhythmus bei der Stelle 'Lach mich an . . .'[1]). Daß Niege gelegentlich auch den Ton des Spottliedes ganz humorvoll zu treffen versteht, zeigt V 91 'Knecht Lübken is en edel Held' (Anh. Nr. 13). Wo Niege aber versucht, sich in der Melodik anspruchsvoller zu geben, da versagt sein Können bald, und solche Stücke hinterlassen dann mehr den Eindruck mühsam zusammengestoppelter musikalischer Phrasen, denen der rechte innere Zusammenhang fehlt. Beispiele dieser Art haben wir in V 2 b 'Ach Agatha', V 4 und 4 b 'Ach schöne Jungfrau' und dann noch in V 6 'Wolan fahr hin'. Dieses Stück soll als letztes erwähnt werden (Anh. Nr. 4 und 4 a), da es uns geeignet erscheint zu zeigen, wie eng sich Niege's Melodik doch gelegentlich auch einmal mit derjenigen der Meistersinger berührt, mit deren Art und Weise Niege's Schaffen im allgemeinen sonst nichts Gemeinsames hat.

Bringt uns auch die Hs., wollen wir sie vom rein künstlerischen Standpunkt würdigen, in literarischer wie in musikalischer Beziehung kaum nennenswerten Gewinn, so spiegelt sie doch ein Stückchen Geistesleben des 16. Jahrhunderts in mancherlei lebendigen Einzelzügen recht anschaulich wieder. Und können wir auch ihren Verfasser keineswegs zu den Dichterkomponisten von Bedeutung rechnen, so bietet sein Nachlaß doch ein bemerkenswertes Beispiel für

1) Die Melodie ist die gleiche wie im Beispiel Nr. 11, nur hat dieses an den Kadenzstellen noch besondere Auszierungen, die jener fehlen. Eine Vergleichung beider Fassungen ist deshalb von besonderem Interesse, weil sie geeignet ist zu zeigen, daß unsere Deutung solcher Stellen als „Blumen" im Sinne der Meistersingerpraxis durchaus den Absichten Niege's gerecht wird.

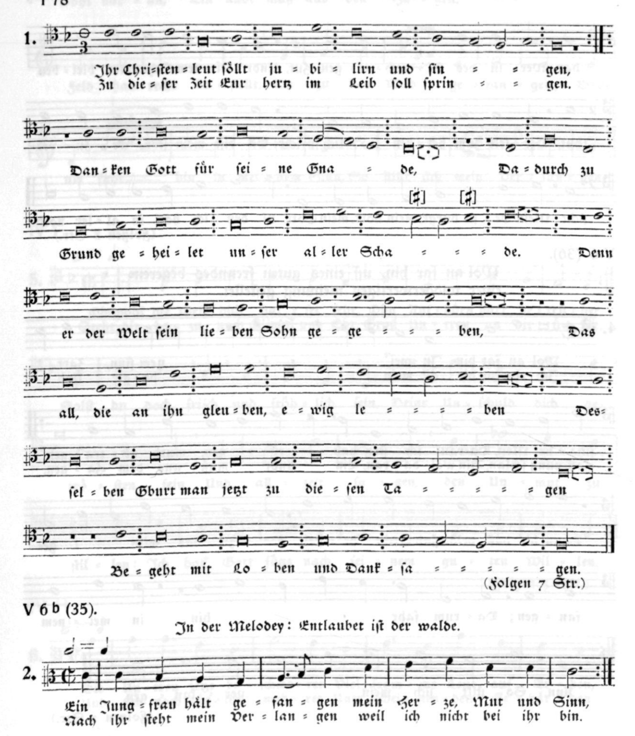
das Interesse, das dem Volkslied, wie es uns in den oft genannten Sammlungen überliefert ist, aus den Kreisen kunstliebender Bürger und unzünftiger Musikanten entgegengebracht wurde. Unter solchen Gesichtspunkten betrachtet, besitzt die Hs. ohne Zweifel nicht nur rein kulturhistorischen, sondern darüber hinaus auch musikgeschichtlichen Wert, der durch die in ihr enthaltenen Melodien, willkommene Zeugnisse praktischer Musikübung im 16. Jahrhundert, noch erhöht wird.

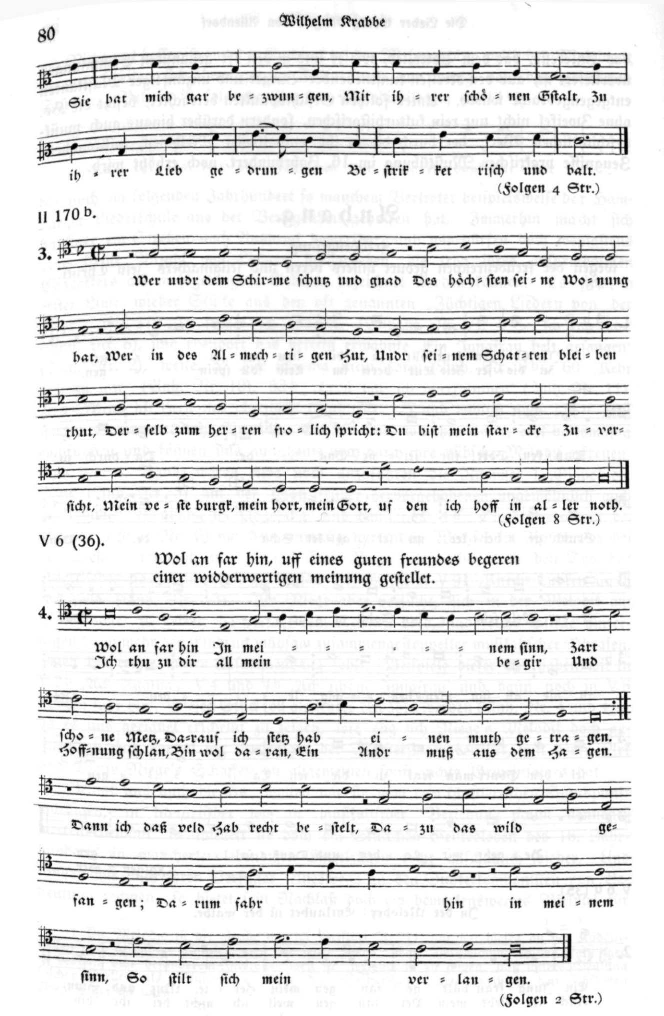
Anhang.

Freudengesang

wegen der freudenreichen geburt unsers herrn und seligmachers Jesu Christi.

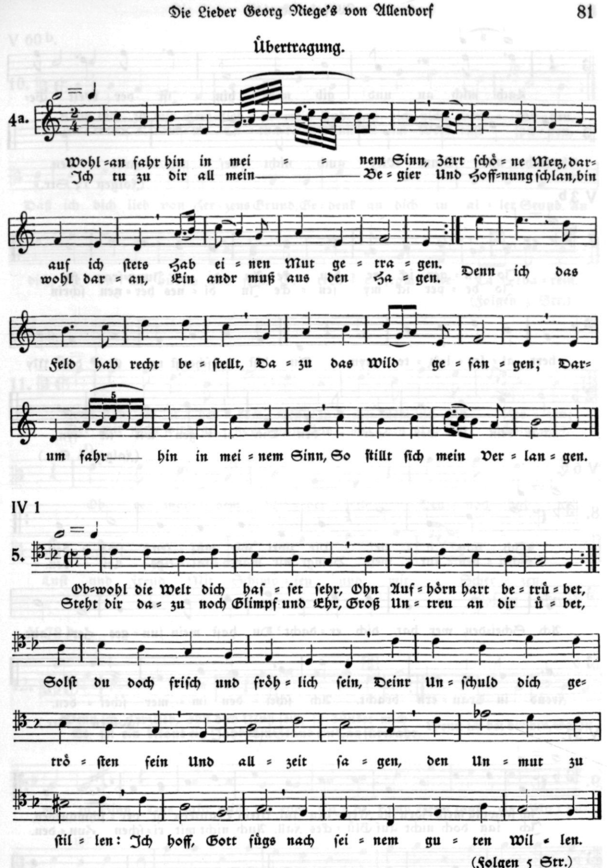
I 78
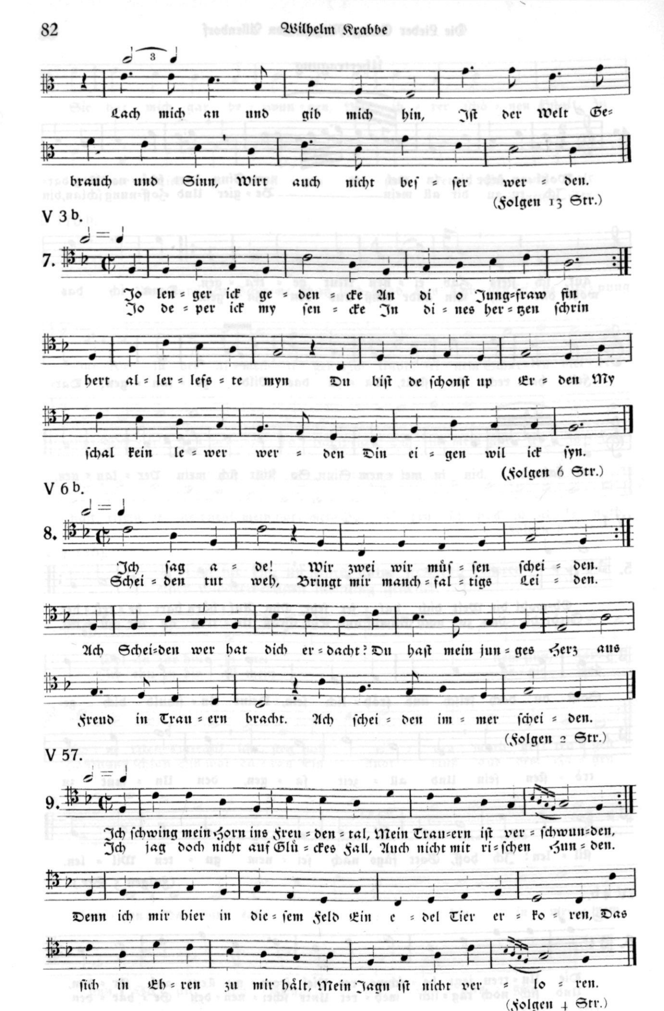


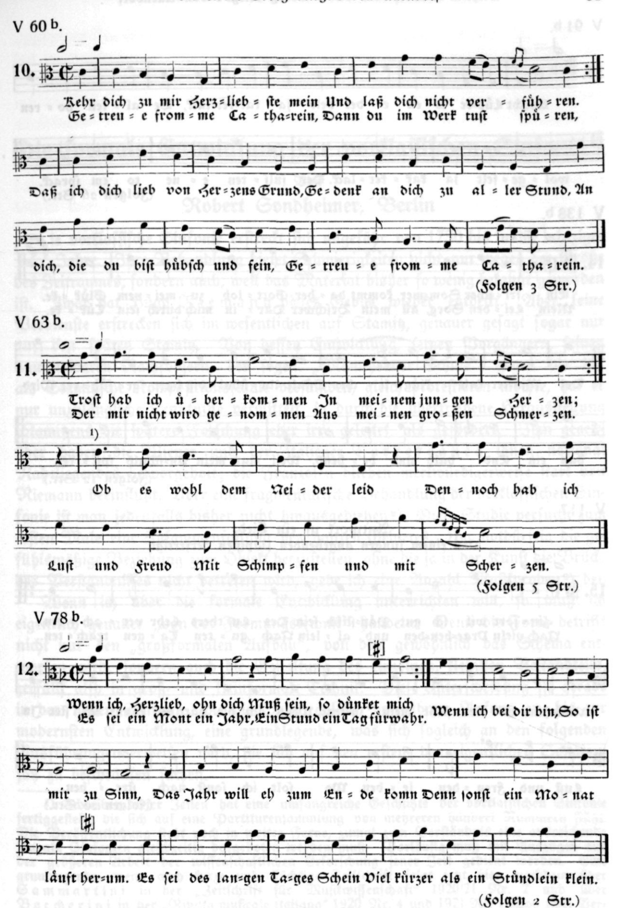


Sie hat mich gar be = zwun = gen, Mit ih = rer schö = nen Gstalt, Zu
ih = rer Lieb ge = drun = gen Be = strik = ket risch und balt.
(Folgen 4 Str.)
II 170 b.
3.
Wer undr dem Schir=me schutz und gnad Des höch = sten sei = ne Wo = nung
hat, Wer in des Al = mech = ti = gen Hut, Undr sei = nem Schat = ten blei = ben
thut, Der = selb zum her = ren fro = lich spricht: Du bist mein star = cke Zu = ver=
sicht, Mein ve = ste burgk, mein hort, mein Gott, uf den ich hoff in al = ler noth.
(Folgen 8 Str.)
V 6 (36).
Wol an far hin, uff eines guten freundes begeren einer widderwertigen meinung gestellet.
4.
Wol an far hin In mei = = = = = nem sinn, Zart
Ich thu zu dir all mein be = gir Und
scho = ne Metz, Da=rauf ich stetz hab ei = nen muth ge = tra = gen.
Hoff=nung schlan, Bin wol da = ran, Ein Andr muß aus dem Ha = gen.
Dann ich daß veld Hab recht be = stelt, Da = zu das wild ge=
fan = gen; Da = rum fahr hin in mei = nem
sinn, So stilt sich mein ver = lan = gen.
(Folgen 2 Str.)
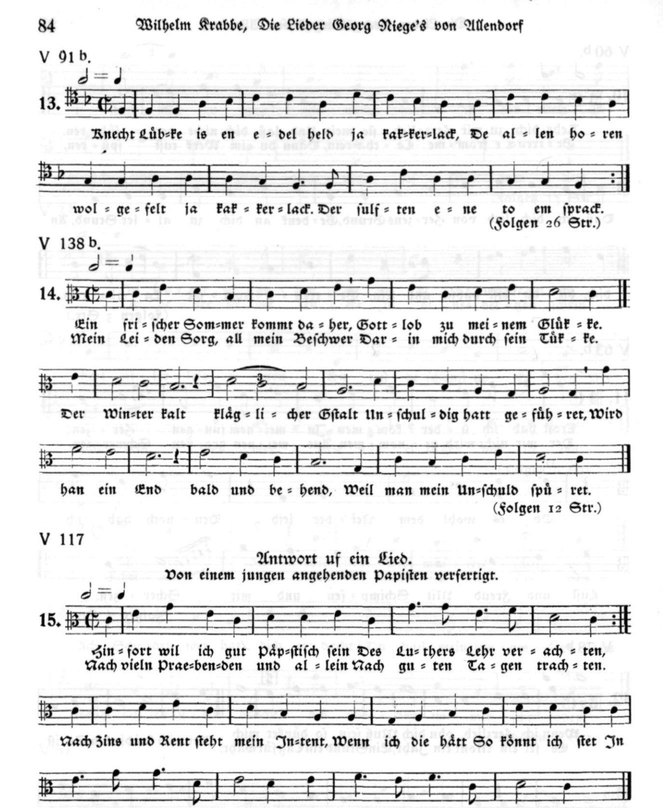
Übertragung.




Lach mich an und gib mich hin, Ist der Welt Ge=
brauch und Sinn, Wirt auch nicht bes = ser wer = den.
(Folgen 13 Str.)
V 3 b.
7.
Jo len = ger ick ge = den = cke An di o Jung=fraw fin
Jo de = per ick my sen = cke In di = nes her = tzen schrin
hert al = ler = less = te myn Du bist de schonst up Er = den My
schal kein le = wer wer = den Din ei = gen wil ick syn.
(Folgen 6 Str.)
V 6 b.
8.
Ich sag a = de! Wir zwei wir müs = sen schei = den.
Schei = den tut weh, Bringt mir manch = fal = tigs Lei = den.
Ach Schei=den wer hat dich er = dacht? Du hast mein jun = ges Herz aus
Freud in Trau = ern bracht. Ach schei = den im = mer schei = den.
(Folgen 2 Str.)
V 57.
9.
Ich schwing mein Horn ins Freu = den = tal, Mein Trau=ern ist ver = schwun=den,
Ich jag doch nicht auf Glü = ckes Fall, Auch nicht mit ri = schen Hun = den.
Denn ich mir hier in die = sem Feld Ein e = del Tier er = ko = ren, Das
sich in Eh = ren zu mir hält, Mein Jagn ist nicht ver = lo = ren.
(Folgen 4 Str.)



1) Dieser Takt hat in der Hs. Mezzosopranschlüssel.


V 91 b.
13.
Knecht Lübke is en e = del held ja kak=ker=lack, De al = len ho = ren
wol = ge = felt ja kak = ker = lack. Der sulf = ten e = ne to em sprack.
(Folgen 26 Str.)
V 138 b.
14.
Ein fri = scher Som=mer kommt da = her, Gott = lob zu mei = nem Glük = ke.
Mein Lei = den Sorg, all mein Beschwer Dar = in mich durch sein Tük = ke.
Der Win=ter kalt kläg = li = cher Gstalt Un = schul = dig hatt ge = füh = ret, Wird
han ein End bald und be = hend, Weil man mein Un=schuld spü = ret.
(Folgen 12 Str.)
V 117
Antwort uf ein Lied.
Von einem jungen angehenden Papisten verfertigt.
15.
Hin = fort wil ich gut Päp=stisch sein Des Lu=thers Lehr ver = ach = ten,
Nach vieln Prae=ben=den und al = lein Nach gu = ten Ta = gen trach = ten.
Nach Zins und Rent steht mein In=tent, Wenn ich die hätt So könnt ich stet In
Lust und Freu = den le = ben. Wo solt ich sonst nach stre = ben.
(Folgen 20 Str.)

Die formale Entwicklung der vorklassischen Sinfonie[1])

Von

Robert Sondheimer, Berlin

Die vorklassische Sinfonie erstreckt sich ungefähr von 1730 bis in die achtziger Jahre. Ihre Behandlung bietet Schwierigkeiten nicht nur wegen der Größe des Zeitraumes, sondern auch, weil das Material bisher so wenig bekannt geworden ist. Zwar hat Hugo Riemann dieses Gebiet wieder entdeckt. Aber seine Verdienste erstrecken sich im wesentlichen auf Stamitz, genauer gesagt sogar nur auf den späten Stamitz. Von dessen Entwicklung, seinen Vorgängern, seinen unmittelbaren Nachfolgern, der sogen. „Mannheimer Schule", gegen die ich, als Stamitzsche Kompositionsschule verstanden, gleich protestieren möchte, hat er nur unzulängliche Kenntnisse vermittelt, ja durch die übertriebene Herausstellung Stamitzens die spätere Forschung eher irre geleitet, als gefördert. Ihm gegenüber haben die Wiener und der Italiener Torrefranca ihnen national Naheliegendes hervorgeholt; die Franzosen blieben merkwürdigerweise stark von Riemann beeinflußt. Über eine fragmentarische Behandlung der vorklassischen Sinfonie ist man jedenfalls bisher nicht hinausgediehen[2]). Diese Studie versucht zum ersten Male eine Zusammenfassung des ganzen Gebietes. Um notdürftig die gefühlsmäßige Beziehung zum Objekt herzustellen, ohne die ja in der Kunst die Brücke des Verständnisses nicht betreten wird, gebe ich eine Anzahl Musikproben[3]) bei.

Wenn ich über die formale Entwicklung unterrichten will, so muß ich eigentlich genauer „von der Formungstechnik" handeln. Denn die Form betrifft nicht nur den „großformalen Aufbau", von dem gewöhnlich das Schema entworfen wird, sondern auch die Gestaltung des einzelnen, kleinsten Bestandteils, zerfällt also in groß- und kleinformale Technik. Diese Unterscheidung ist gerade in der neuen Sinfonie, die die Suite ablöst, von ihrem Anfang an bis zur modernsten Entwicklung, eine grundlegende, was sich sogleich an den folgenden Ausführungen erweisen wird, die sich auf den ersten, den eigentlichen Sonatensatz zu beschränken suchen.

---

[1]) Schreiber dieser Zeilen hat eine umfangreiche Geschichte der vorklassischen Sinfonie fertiggestellt, die sich auf eine Partiturensammlung von mehreren hundert Nummern stützt. Die Veröffentlichung steht noch in weiter Ferne, zumal zum Verständnis eine ausreichende Anzahl Sinfonien gleichzeitig dargeboten werden muß. Vorläufig muß mit Auszügen aus der größeren Arbeit der wissenschaftlichen Erforschung jener Zeit gedient werden. Eine grundlegende, wenn auch kurze und flüchtige Teilschrift folgt jetzt hier, nachdem über Sammartini in der „Zeitschrift für Musikwissenschaft" 1920/21 Nr. 2 und über Boccherini in der „Rivista musicale italiana" 1920 Nr. 4 und 1921 Nr. 1 schon zwei Vertreter behandelt worden sind. Über Beck wird demnächst eine Abhandlung erscheinen.

[2]) Karl Nef in seinem Buch über die Sinfonie und Suite, das er schon 1918 abschloß, hat leider die späteren Forschungen nicht berücksichtigen können, die mich gerade von Ende 1918 bis Mitte 1920 an die Basler Bibliothek fesselten.

[3]) Siehe die Beispiele am Schlusse des Heftes.

Die vorklassische Sinfonie hat eine neue Satzgestaltung geschaffen. Die Suite und die kontrapunktische Kunst waren einheitlich und unerbittlich in der Fortführung der Gedanken bis zum Satzende; die neue Kunst bringt nicht nur mannigfaltigeres Material, man will auch über das An- und Absetzen der Gedanken und über ihre Gestaltung freier als bisher verfügen. Dieser neue Dualismus äußert sich großformal in der loseren Aufeinanderfolge der Gedanken im Satz. Sie werden jetzt nicht mehr bis zur „Unendlichkeit" verfolgt, sondern der erste Gedanke wird durch das Tutti und diese wieder durch einen Nebengedanken abgelöst, und schließlich das zweite Thema eingefügt. Kleinformal war in der Suite ein kurzes Motiv aufgetreten, das fortgesetzt, wiederholt oder variiert wurde, das zu klein und unselbständig war, um allein zu bestehen, erst in seiner Fortsetzung, seiner „Suite", sich auslebte (Suite als konstruktives Prinzip, nicht als Satzfolge verstanden). Die neue Kunst dagegen wird thematisch, d. h. auch ihr Grundkomplex wird dualistisch, denn das Thema ist ein Komplex aus mehreren Motiven, die durch Kadenzierung zur Einheit zusammengefaßt sind. Erst dieser so vergrößerte Grundkomplex kann genügend selbständig auftreten und somit den Dualismus der großen Form gewährleisten, in der sich ja die verschiedenen Satz-Unterteile selbständig entgegentreten sollen.

Die kleinformale Änderung ging, wie es nahe liegt, zunächst in den kleineren Formen der Musik der Kammer vor sich, vor allem in der Kammersonate, sodann in der deutschen Sinfonie, in Wien und Mannheim. Die italienische Theatersinfonie führt dagegen zuerst die großformale Änderung durch. Auch dies ist bei dem großen Format der Sinfonie als primäre Forderung durchaus verständlich. Als Vorbereiter des neuen Stils in der Instrumentalmusik müssen gelten:

das Konzert, das im Gegenüber von Tutti und Solo zum Dualismus hinneigt wie zu thematischer Selbständigkeit,

die Arie, die in Übereinstimmung mit den Strophen zu komplexiven Bindungen einzelner, schon abwechslungsreicher Unterteile kam;

schließlich die neue neapolitanische Oper (Pergolese) und ihr Volkslied.

Letzteres war später nicht ein Ergebnis, sondern Ursache des lyrischen Erwachens der Poesie. Überall verändert sich die musikalische Sprache. Die Melodie z. B. ist nicht mehr eine selbständige Linie, sondern dualistisch bedarf sie als Grundlage harmoniegebender Begleitstimmen. Jetzt erst in einer nuancenreichen Differenzierung (im Großen wie im Kleinen) gibt sie die einförmige Beweglichkeit der Koloratur, des Konzerts, der Tutti auf, wird leicht beschwingt im ganzen Gefüge. Die Freiheit des Verfügens in jeglichem Moment und in jeglicher Art (z. B. dynamische und rhythmische Abwechslung) schafft einen reichbelebten Organismus, im Gegensatz zu der anorganisch, starr wirkenden, architekturalen Gliederung der kontrapunktischen und Suitenkunst.

Zwei Momente seien hervorgehoben, die nun im engeren Sinn für die formale Entwicklung der Sinfonie bedeutungsvoll sind. Die Suite besaß im fortwährenden Einsatz und Nacheinander desselben Motivs unmittelbar auch den Aufbau des Satzes, das Kleinformale geht im Großformalen unter. Noch stärker wirkte in diesem Sinne die kontrapunktische Kunst, besonders die Fuge.

Ihr gegenüber ist die Suite eine Vereinfachung, indem gleichzeitige Mehrstimmigkeit in ein homophones Nacheinander verwandelt ist. Umgekehrt stellt nun die neue Kunst verschiedene Unterteile selbständig nebeneinander, zerreißt also die Einheit des Aufbaues und vermag erst über den Umweg der Einzelgestaltungen an den Aufbau des Ganzen zu gelangen, an einen Aufbau, der sein Recht erst aus phantasievoller Einzelgestaltung ableiten muß. Hierin liegt die Schwierigkeit der neuen Sinfonie, die, von Einzelheiten ausgehend, doch Größe des Aufbaues besitzen soll, aus Dualistischem, Vielartigem doch einen geschlossenen großen Organismus hervorbringen muß. Hierbei ist jetzt aber zu bedenken, daß reiner Dualismus mit dem bloßen Gegenüber verschiedener Komplexe bei dem großen Format der Sinfonie gar nicht möglich ist, denn es würde ihr organische Geschlossenheit fehlen. Deswegen müssen doch zwischen den einzelnen Teilen Beziehungen irgend einer Art vorhanden sein. Aus diesem Grunde erlischt in der neuen Kunst auch nicht die motivische Verknüpfung der Suite, nur wird sie bald in einer neuen Weise gehandhabt. Deswegen ist auch die ganze Entwicklung, die hier, in den Prinzipien erfaßt, ein so revolutionäres Aussehen gewinnt, in Wirklichkeit allmähliche Evolution.

Hat diese ganze Erwägung das Großformale betroffen, so wenden wir uns mit der uns noch folgenden Einsicht wieder dem Kleinformalen zu. Die Motive der Suite waren wohl prägnant, aber weniger als selbständige Erfindungswerte wie als erkennbare Fäden des architektonischen Gewebes. In der neuen Kunst dagegen ist die Erfindung, das schöpferisch Inspiratorische des Gedankens, des thematischen Komplexes, der Melodie, das Primäre. Offenbarte doch der Dualismus des thematischen Grundkomplexes schon unerhörte Möglichkeiten der Ausgestaltung! Und diese Betonung der Erfindung zeigt sich auch außerhalb des Themas. Die motivischen Fortführungen der Suite bedurften keiner großen Abwechslung, gedanklich wirken sie oft eher als Verflachung, weil der einzelne Bestandteil (das eigentlich Erfinderische) der Gesamtmanifestierung des Gedankens, der architektonischen Masse untergeordnet ist. In der neuen Sinfonie dagegen wächst sich die motivische Arbeit, die wir vorher als notwendig für die Zusammenfassung der Gedanken zu einer größeren Form erkannt haben, zu freien phantastischen Neuschöpfungen aus, dem Geist des Dualismus auch an diesem Punkte entsprechend. Denn stets muß in dieser neuen Kunst der differenzierten Einzelheit jegliches Einzelne seine Berechtigung erweisen. Es ist wichtig zu erkennen, warum die gebundene Motivik der Suite in eine neuschöpferische, impressionistische Art motivischer Arbeit übergeht, denn es gilt, jeweilen aus der Technik heraus zunächst das Wesen einer Kunst zu erkennen, also aus ihrer eigenen äußeren Objektivation, statt aus indirekten Begleitmomenten, wie Zeit, Kultur, Gefühlsinterpretation, die wohl bescheidene Hilfsmittel, aber allein angewandt wissenschaftlich unzulänglich sind [1]).

[1]) Nach diesen grundlegenden Bemerkungen über das Wesentliche der neuen Kunsttechnik darf auf die sich aufdrängende Analogie der damaligen Kulturumwälzung hingewiesen werden, die in der französischen Revolution nach außen sichtbar ward. Der umgekehrte Weg (von der Kultur auf die Kunst zu schließen) führt nur zu einer Metapher oder Übertragung, gibt allenfalls Ergebnisse, aber keine Einsicht in die künstlerische Entwicklung.

So erfährt also in der neuen Kunst die gedankliche Erfindung, der einzelne Unterteil des Satzganzen, aus Gründen der dualistischen Technik eine große Steigerung. Aus demselben Grunde wird auch verständlich, warum die formalen Künste des Aufbaues (die großformale Technik) in der frühen Sinfonie zunächst so stark reduziert, so primitiv erscheinen. Wenn wir uns ihr jetzt zuwenden, so sind wir über ihre Primitivität vielleicht bestürzt, aber wir haben keine Veranlassung, über einen Verfall der Kunst zu sprechen, denn wir verstehen sie als folgerichtig und bewundern die Kraft, die originell, in Abkehr von vorhergehender Suitenvollendung, neue Wege bahnt.

Der homophonen Kunst der italienischen Sinfonie standen aus der Suite zunächst nur Motiv und Sequenz zur Verfügung. Zu diesen tritt als Kontrast das Tutti, das schon im Konzert konzertierendes Glied gewesen war. Es enthält wohl inhaltlose Phrasen, aber es hat schon rein dynamisch als Vollklang des Orchesters großformale Bedeutung. Manchmal ist es völlig losgelöst vom ersten Gedanken, rein dualistisch also, öfters aber wird eine leichte motivische Anlehnung an den ersten Gedanken beibehalten.

Leonardo Leo (s. Notenbeispiele): Die Behandlung ist suitenhaft; ein Motiv wird ohne nennenswerte Verschiebungen abgeleiert. Dazwischen werden kurze Tutti eingeschoben. (Die Stelle des Nebengedankens ist markiert durch den Anfangsgedanken in Moll; die Sinfonie [Venier Bd. 1 Nr. 1] ist nicht frühesten Datums, steht aber auf primitiver Entwicklungsstufe).

Tartini: Eine Sinfonie der Kammer, die auf Tutti Verzicht leistet, nur mit Sequenz arbeitet. Sie ist interessant, weil im Kleinformalen der Übergang vom motivischen zum thematischen Grundkomplex angebahnt zu sein scheint. Der Anfang besteht aus einer Periode A—B und die folgende Verarbeitung nimmt einmal auf A, einmal auf B Bezug, sodaß trotz großformaler Suitengestaltung im Kleinen dualistischer Einschlag vorhanden ist, wie er sich auch schon im Konzert zeigt. Es sei aber beachtet, daß die Periodisierungen hier wie in der Suite Atem-, Interpunktationszeichen der Phrasierung sind, nicht schon selbständige Glieder eines thematisch-periodisierten Stils. Rhythmische Verschiebung und freiere Art motivischer Arbeit fehlen auch noch, sodaß diese Sinfonie stilistisch der Suite zuzurechnen wäre.

Eine Sinfonie von Polaci[1]) in D dur gibt eine vollendete Formung auf der frühen Stufe der Sinfonie. Allerdings scheint sie in ihrer Vollkommenheit schon einer späteren Zeit anzugehören. Die einzelnen kurzen Abschnitte sind scharf von einander geschieden und trotz dieser Kontraste wird ein innerer Zusammenhang durch motivische Beziehung hergestellt. Freilich genügen schon zwei Töne zu dieser Art Verknüpfung, das Material ist sehr einfach und das Format dieser Sinfonie entsprechend klein. Der erste Teil des ersten Satzes enthält nur 15 Takte. Aber in dieser Kürze bestand die einzige Möglichkeit, der primitiven Technik entsprechend den Inhalt auf ein erträgliches Maß zu

---

[1]) Polaci ist wahrscheinlich mit Polazzi identisch, von dem sich eine Anzahl Sinfonien in Darmstadt finden, wenn diese auch hinter den Basler Sinfonien weit zurückstehen

beschränken. Wir sind befriedigt von der logischen Prägnanz dieser kurzen sinfonischen Rede, aber wir hören noch eine Musik alt-inhaltlicher Art. Da hat Sammartini den ersten, anscheinend äußerlichen Ausweg gefunden, um das Alt-Inhaltliche durch eine abwechslungsreichere rhythmische Bewegung, also durch einen Dualismus des Rhythmus, zu verdecken. Dieser Ausweg lag in einer Zeit mannigfacher virtuoser Einzelausbildung nahe. Auch dürfen wir nicht verkennen, daß neue, äußere Mittel in der Kunst stets auch schließlich Neu-Inhaltliches hervorbringen. Und so ist Sammartini, außer auf dem Gebiet der Kammermusik, auch hier ersichtlich der Meister, der das neue Zeitalter, das „sinfonische" eigentlich „einleitet", und ohne den ein Mozart so bald nach Händel unerklärlich bliebe. Der dynamischen Abwechslung hat man sich anfangs nicht bedient, denn wenn sie nicht als Echo auftreten soll, setzt sie eine rhythmisch-motivische Abwechslung, die Thematik, voraus. Die harmonische Abwechslung ließ die erfinderisch einfache Art einer motivisch-homophonen Musik nicht zu, auch verbot sie der noch breite Rahmen der Tutti mit den harmonisch beschränkten Hörnern. Die rhythmische Differenzierung gliedert allerdings die Fläche nicht großformal, sie löst sie sogar eher auf. Man kann hiermit frühe Versuche der Malerei vergleichen, die die Landschaft mit einer Menge Menschen beleben, ohne fähig zu sein, einen formal richtigen und individuell ausgebildeten Menschen zu perspektivieren. Sinfonisch befinden wir uns also in einer Sackgasse, stilistisch im Übergang. Was zunächst not tat, war die großformale Bemühung. Diese Grundpfeiler großer dualistischer Satzform sind bei Rinaldo da Capua errichtet. Er geht diesen entscheidenden Weg der Sinfonie, zumal das Neu-Inhaltliche noch ungreifbar in der Luft schwebt. So entsteht der äußere Umriß, die Plastik der neuen Sinfonieform. Jetzt gibt es größere Fläche, und aus ihr werden die einzelnen Bestandteile herausgearbeitet. Erstes Motiv, breites Tutti und eine durch Wiederholung recht sichtbare Nebengruppe heben sich von einander ab. Die Nebengruppe enthält noch keinen neuen zweiten Gedanken, sie ist nur eine Umbildung vorherliegenden Materials, aber in dieser starken Exponierung der Nebengruppenstelle ist Rinaldo da Capua der Vorbereiter der deutschen sinfonischen Entwicklung. Auch das Tutti erwächst bei ihm motivisch aus dem ersten Gedanken, wenn es auch das Motiv tuttimäßig verflacht, aber diese Bindung zusammen mit der neuen klaren Gliederung weisen von ihm aus in die Zukunft. Ist es auch schwierig, bei der uns ungewohnten Primitivität der Musik das Kennzeichnende zu erfassen, so muß doch gegenüber Sammartini hier die neue Formgröße empfunden werden, die Klarheit einer jetzt erlangten Teilgliederung, die so völlig im Gegensatz zur Suite steht, deren Einheit nur durch Interpunktionen unterbrochen wird. Die Schwäche dieser Sinfonie liegt nicht mehr wie vorher in der großformalen Anlage (denn die Struktur des ersten Sinfoniesatzes ist jetzt gegeben), sondern nur noch in der inhaltlichen Einzelheit. (Trotzdem lassen sich gerade von Rinaldo inhaltliche Reminiszenzen bei Wagenseil, Stamitz und Filz nachweisen). Aus dem unbefriedigten Gefühl über diese Inhaltsöde erklärt sich der Versuch der neuen neapolitanischen Sinfonie — im Zusammenhang mit der Entwicklung der Opera buffa —, das Wesen des Inhaltlichen umzuändern. Allerdings konnte man noch nicht an ein reicheres

Detail herangehen — dieser Sprung wäre zu groß gewesen —, nur sein Charakter wird erst einmal leichter, beweglicher gemacht. Statt des ritterlichen Pompes der älteren Zeit sieht jetzt ein spitzes, tonlich haarscharfes Wesen in die Welt, leicht fähig zur Veränderung, das schließlich die letzten Fesseln der alten Zeit auseinanderbricht, wenn auch nicht in seinem Geburtslande.

Eine D-dur-Sinfonie von Jommelli zeigt langes motivisches Aneinanderreihen anscheinend als bewußtes Prinzip gegenüber der noch versteckten, fast schamvollen Anwendung von Rinaldo. Es dient zur Potenzierung des Details, damit gleichzeitig auch zur Erzielung größerer Form, nicht zur Füllung derselben. Damit hat sich die motivische Arbeit der Suite wieder vorgedrängt, wenn auch hier das Detail, nicht die Großform, Ausgangspunkt ist, mitveranlaßt noch durch die Abneigung des Spitz-Galanten gegen den Tuttibrei. Großformal wird trotzdem der Horizont eingeengt (sowohl bei Jommelli wie noch mehr bei anderen neapolitanischen oder südländischen Komponisten, wie Piccini oder dem spanischen Martini, den Rivalen Mozart's in Wien). Bei Jommelli dient in der genannten Sinfonie die Nebengruppe zugleich als Coda des ersten Teils und der Durchführungsteil fehlt[1]). Daß man gegen die Formgröße, ja schließlich überhaupt gegen den inneren Formenwert gleichgültig wurde, ist nicht von dem äußerlichen Grunde bedingt, daß diese Komponisten eigentlich Opernkomponisten waren, sondern ergibt sich aus dem Drang des galanten Wesens, das Detail in abgeschliffener Form voranzustellen. Der gefällige Gedanke wird zum Zentrum des Satzgefüges. Jetzt erst offenbart die dualistische Kunst deutlich ihren inneren Widerstreit zur Bewältigung größerer Form. Umgekehrt ist es also nicht zufällig, daß sich die neue Kunst zuerst dem Galanten zuwandte. Große Leidenschaft strebt über das Detail hinweg zu weiteren Ausmaßen, feines Filigran begünstigt das Detail als das ihm Wesentliche. Und der Dualismus setzt diese Ausbildung des Details voraus, um überhaupt den Weg zu sich zu finden. Wenn auch die Motivik noch herrscht, ja als satzbildendes Mittel sogar wieder stärker herangezogen wird, so ist gleichzeitig doch auch ein Fortschritt von Rinaldo zu Jommelli in der mehr und mehr thematisch werdenden Fassung des Nebengedankens zu beachten. In mehrmotiviger Abwechslung von Frage und Antwort (nicht mehr Wiederholung) keimt schon thematische Periodisierung auf. Aber erst die deutsche Sinfonie führt den Dualismus in der Thematik siegreich zu Ende (man verstehe jetzt die Pariser Prägung „La melodia Germanica" für deutsche Sinfonien!) Immerhin, die italienische Sinfonie hat der neuen Sprache ihren flotten Fluß gegeben, und ihre Motivik, die sie beibehielt, die, für sie selbst betrachtet, anscheinend etwas Rückschrittliches war, kommt im Gedränge der Thematik in entscheidendem Moment der deutschen Sinfonie zu Hilfe. Aus der italienischen Entwicklung der Sinfonie läßt sich noch erkennen, wie falsch die Annahme war, der erste Sinfoniesatz sei aus dem Tanz oder dem Lied hervorgegangen. Er hat seine Bildung nach seinen eigenen Gesetzen vollzogen, und nichts von Tanzperiodisierung ist gerade im frühen Stadium des ersten Sinfoniesatzes zu finden.

---

[1]) Die Überleitung zur Reprise enthält ein crescendo, das ersichtlich als Anregung für Stamitz diente.

Als Ergebnis sei deutlich: Großformale Forderung der Sinfonie bei Rinaldo erfüllt, dann Abkehr zum Detail, Zersplitterung der großen Form, galante Sinfonie als Ausweg, weil der Dualismus erst im Einzelglied durchgeführt werden muß, bevor die neue Kunstform inhaltlich über den ganzen Sinfoniesatz hin wirksam werden kann.

Wir wenden uns jetzt der deutschen Sinfonie zu und sogleich ihrem ersten Vollender, Georg Christoph Wagenseil. Die ältere deutsche Sinfonie, mit ihren Vertretern Scheibe, Cammerlocher und anderen übergehe ich, da das Entscheidende in Italien vor sich ging, und auch Monn darf ausgelassen werden, da er durch Wagenseil überholt wird. Als Stütze dienen mir zwei Basler Sinfonien, eine in D-, die andere in E-dur, zu denen ich bisher keine gleichwertige in Berlin, Schwerin oder Darmstadt gefunden habe. Die Wiener Kollegen sollten die 66 ihnen bekannten Sinfonien einmal fleißig in Partitur setzen! Wagenseil übernimmt von Italien die großformale Anlage, das mannigfaltige Getriebe dualistischer Großform, aber er fügt eine motivische Arbeit hinzu, die nicht einförmig zu dem losen italienischen Zusammenhang, zur motivischen Walze, sondern zur reichen Ausbildung des Details dienen soll. Was bei Jommelli aus großformaler Not den Satz erzwingen soll, wird hier noch einen Schritt weiter weg vom großen groben Umriß innere, schöpferische Kraft der Einzelheit. Voraussetzung hierfür war eine Vertiefung nicht nur der suitenmäßig motivischen Auseinanderreihung, sondern auch der bisherigen physiognomielosen Erfindung. Allerdings dauert es lange, bis auch Wagenseil von alten Floskeln loskommt; seine Meistersinfonien datieren erst gegen 1760. Das heißt aber Umänderung der motivischen in thematisch periodisierte Schreibweise, die gleichzeitig auch Stamitz bewerkstelligt. Diese Thematik, die Wagenseil aber nicht einseitig rein wie Stamitz züchtet, ist also die Voraussetzung für die Vertiefung der Einzelheit und zugleich für die abwechslungsreiche motivische Durchdringung des Satzes, weil nur das differenzierte Thema die freie Auswahl der Motive liefert. Die motivische Arbeit geht gewöhnlich in einer Hauptstimme vor sich, manchmal aber auch abwechselnd in mehreren. Sie, zusammen mit der thematisch-motivisch gemischten Art der Kompositionsdurchführung, zeigt zum ersten Mal in der Sinfonie die klassisch komplexive Technik. (Das klassische Wien ist nicht grundlos auf diesem Fleck Erde entstanden.) So sind die Vorbedingungen erfüllt für die Sinfonie. Von innen heraus sprießt Lebendiges und durchströmt die Peripherie. Allerdings, dieses Ergebnis ist bei dieser Angriffsrichtung nur möglich unter Verzicht auf jedes vergrößernde Formenausmaß des Sinfoniesatzes. Die Aufgabe war eben, die vorhandene Fläche erst einmal zu „erfüllen". Wagenseil kann noch kein zweites Thema einfügen, dessen organische Bindung im Satzganzen noch unmöglich erscheint und von Stamitz nur großformal schematisch, aber nicht innerlich zwingend aufgestellt wird. Aber innerhalb dieser großformalen Beschränkung, die ihn dem flüchtigen Urteiler gern als unzeitgemäß bezeichnet, erwächst im Nacheinander von Thema, Tutti, Nebengedanke, Durchführung das neue schillernde Bild des Dualismus, der jetzt endlich sichtbar durchbricht. Wenn auch die Mittel der motivischen Arbeit, Umkehrung, Verkürzung

vielfach der Kontrapunktik entlehnt sind, kann man innerhalb dieses neuen Rahmens doch von keiner Synthese mit altmodischer Anschauung sprechen. Denn der Dualismus ist hier durch den Gegensatz zwischen „bedeutenden" Einzelheiten so intensiv, daß Wagenseil's neue Kontrastkunst der Stamitzschen weit überlegen ist, denn die Kontraste erscheinen innerlich begründet und verstärkt durch die prägnante Kürze, die sie nahe zusammenrückt. Seine starken dynamischen und harmonischen Gegensätze (letztere besonders zwischen Dur und Moll, zwischen tonischen Dreiklängen und verminderten Septimenakkorden) sind Ausdrucksformung der inneren Spannung. Ja noch mehr: Trotz des kleinen Raumes, der große Leidenschaft nicht zulassen will, dringt Wagenseil zu Größe, Tiefe und Schwärmerei des Ausdrucks vor. Als historische Wurzeln müssen neben der italienischen Theatersinfonie für ihn genannt werden: Sammartini's Kammermusik, die ihm vorausgeht mit ihrer Freiheit motivischen Verfügens, der neuen impressionistischen Art motivischer Arbeit, die aber auf die italienische Sinfonie keinen Einfluß erlangt, weil diese primär großformal beschäftigt war, ferner die Musik der Kammer im allgemeinen mit ihrer kompositionstechnischen Vertiefung, die der italienischen Theatersinfonie ebenfalls aus großformalem Grunde gleichgültig war. Äußerlich hat eine Verschmelzung von Kammer- und Theatersinfonie in der neuen Konzertsinfonie stattgefunden. In Deutschland, wo die Oper den Italienern überlassen war, konnte die instrumentale Vollendung erfolgen. Aber wohlgemerkt, sie erfolgt nicht etwa als Synthese zwischen Altem und Neuem, sondern aus dem Zwang der neuen Stilistik heraus. Wagenseil's zeitliche Stellung sei präzisiert: Das Detail wird ausgebildet in dem neu dualistischen Sinne, nachdem der äußere Rahmen der Sinfonie von Italien geliefert worden war. Vom Detail aus auch großformal neubildend zu wirken, ist eine Aufgabe der nachfolgenden Zeit.

Stamitz geht der Wagenseilschen Vollendung voraus; ich bringe ihn nach Wagenseil, weil er durch Einführung des zweiten Themas einen veränderten Grundriß gibt, den Wagenseil noch nicht annimmt, aber die gesamte folgende junge Generation. Stamitz versucht, die große Form auf einer der Entwicklung von Motivik zu Thematik entsprechenden, über Rinaldo also hinausgehenden vergrößerten Basis zu errichten. Bei ihm befinden wir uns auf dem weiten Schlachtfeld der Sinfonie; im Gegensatz zu Wagenseilscher Detailintensität, sucht er die Sehnsucht der neuen Zeit al fresco wiederzugeben. Diese Methode ist für die Sinfonie wegen ihrer großen Ausdehnung und orchestralen Masse die ursprüngliche, und deswegen behält Stamitz, wie später Haydn, Recht. Auch Stamitz geht von der italienischen Theatersinfonie, von der Sinfonie eines Rinaldo mit dem exponierten, wiederholten Nebenmotiv aus; daneben arbeitet er auch Kammersinfonien und Kammermusik. Aus diesem Nebenmotiv entwickelt er das weite Thema, wobei festgehalten sei, daß er in Umwandlung der motivischen in thematische Schreibweise zuerst an Stelle des zweiten Themas Thematisches einführt[1]).

[1]) Auch in seinen späteren Werken bleibt es oft noch bei diesem Modus, z. B. in op. 4 Es-dur, wo der erste Gedanke nur ein Motiv, der zweite aber ein ausgebildetes Thema ist. Zu seinen und Wagenseil's Themen sei gesagt: Sie bestehen oft nur aus a—b—a—b oder a—a—b-Cadenz. Ihre allmähliche Bildung aus dem Doppelmotiv (wie aus vielerlei Motiven eine selbstbewußte Einheit wird), ihre Weiterbildung zu 12- und 16taktigen Gruppen, gibt im Kleinen lebendigen Einblick in die Entwicklung der modernen Kunst.

Die großformale Änderung ist demnach erst durch die Mitwirkung dieser neuen Stilistik ermöglicht, und wunderbar können wir bei Stamitz den Weg dieser allmählichen Entwicklung verfolgen. In einer A-dur-Sinfonie aus Basler Besitz, die am Ende seiner Frühzeit steht, ist der Zusammenhang mit der italienischen Sinfonie noch sichtbar; Tutti, dann scholastische Sequenzen füllen den weitgespannten Umkreis, bis schließlich dem großen Fluß ein zweites Thema entströmt, noch zerstückelt im einzelnen Motiv, aber als formale Stütze klar den Satz durchschneidend; in seinem Gefolge steht sehnsüchtiger Abgesang der Coda. Gewaltig sind die Maße und das großorchestrale Anpacken! Der Inhalt ausschwärmend aber flach, denn Stamitzens Auge richtet sich auf den großen Aspekt. Mit der zweiten Tenorgruppe war gegeben, daß auch die Zwischenräume im Verhältnis zu den ausgedehnten Grundkomplexen eine größere Ausdehnung erhalten mußten, um Platz zum Atmen, zur Entwicklung zu lassen. Dies geschah, bevor Stamitz sich galanten Auswegs bediente; die großen Sinfonien des op. 7 schließen sich zunächst an die A-dur-Sinfonie an. Aber mit der konsequenteren Durchführung des thematischen Stils, der vom zweiten Thema aus einsetzt, schwindet mehr und mehr die Möglichkeit, die einzelnen Perioden zu überbrücken, wie es in der A-dur-Sinfonie mit der Motivik noch geschieht. Stamitz leitet den neuen Ansatz eines thematischen Komplexes mit einer charakteristischen Floskel des vorhergehenden wohl ein, aber eine durchdringende Vertiefung findet nicht statt, weil jetzt der Dualismus thematischer Schreibweise erst einmal rein zu Ende geführt wird. So zerfällt die große Fläche in ein Nebeneinander und bleibt öde trotz erfinderischen Geistes. Aus diesem Grunde sieht sich Stamitz am Schluß seines sinfonischen Wirkens veranlaßt, das Ausmaß möglichst zu verkleinern, den al fresco-Aspekt preiszugeben. Er endigt quantitativ fast bei Wagenseil. Beschleunigt wird diese formale Rückentwicklung noch durch die neuneapolitanische Sinfonie, deren galantem Wesen sich selbst ein Stamitz anpassen mußte. In seinem op. 3, dem zuerst gestochenen Sinfonienwerk, ist dieser Einfluß nachweisbar. Aber in der Hauptsache ist es die Konsequenz des Dualismus selbst, das die große Form so stark verengen, zusammenpressen mußte. In op. 4 (besonders in den Sinfonien Es-dur und D-dur, Pastorale) liegen die Ergebnisse vor. Die Regelmäßigkeit der thematischen Periodisierung, die Quadratur, macht das Nebeneinander der Gruppen besonders auffällig. Die Einseitigkeit der Stilistik hat eine erschreckende Primitivität der Kompositionstechnik zur Folge, fast dem Beginn der italienischen Sinfonie vergleichbar. Die Sinfonie scheint rettungslos verloren zu sein, weil Thematik mit großer Satzform hier nicht vereint werden kann. Wagenseil's Vollendung schiebt sich nun ein, und von italienischer Seite winkt altmodische Motivfortsetzung als Befreierin. Aber weder im Großen, noch im Detail konnte die Jugend rückwärts; es galt, aus dem Stamitzschen Extrem schöpferisch einen Weg zu öffnen. Wagenseil und Jommelli kommen ihr wohl zu Hilfe, geben aber nur Mittel, kein Ziel.

Für Filz hat Wagenseil keine Bedeutung. Er lebt sich wie Stamitz in der Thematik aus. Mit letzterem gemeinsam hat er in der Sinfonie die Enge und Regelmäßigkeit thematischer Periodisierung, das thematische Nebeneinander. Von Jommelli — und dies ist bezeichnend für die Abhängigkeit der jüngeren Mannheimer

von der neapolitanischen Sinfonie — stammt das fortgesetzte motivische Anklammern, das jetzt aber, auf die thematische Periodisierung übertragen, zu thematischer Arbeit führt. Der thematische Komplex erscheint jedesmal als Umbildung eines vorhergehenden. In einer A-dur-Sinfonie ist dies vollkommen durchgeführt.

Es ergibt sich dadurch wohl ein einheitlicher inhaltlicher Fluß, in dem das zweite Thema aufgeht und der Dualismus fast geopfert wird, aber für die große Form wird nichts Entscheidendes gewonnen, denn es bleiben die vielen Einzelsätze nebeneinander bestehen. Und wenn Filz auch sinfonische Requisiten (wie das Tutti) dazwischen schiebt oder dualistisch mit einem ganz neuen zweiten Thema einsetzt, der Zusammenhang wird nur noch lockerer. Bei Filz dominiert wie bei den Neuneapolitanern der gefällige, schöne Gedanke. Er wird ausgebildet und jetzt zur thematischen Reife entwickelt. Nicht die Sinfonie ist die Aufgabe, sie ist nur ein äußeres Gewand, um den Gedanken zu drapieren. Die neue Volksweise wird von allen Seiten in sinfonischer Umrankung gezeigt, das Thema ist allein alles. So verschieden wird an die Sinfonie herangegangen. Dies ist aber reine Konsequenz des neuen Details, der auf sich selbst gestellten Thematik, die sich vollendet ohne Rücksicht auf großformale Überforderungen. Filzens Bedeutung liegt deshalb nicht auf sinfonischem Gebiet, sondern in der Reinheit und Frische der neuen Gedankenerfindung, die seine Werke auszeichnen und die seine Zeit bewunderte. Er, weit mehr als der noch ungefälligere und einseitig sinfonisch interessierte Stamitz, wird daher zum Mittelpunkt der jüngeren Generation. Von ihm geht in Deutschland die galante Sinfonie aus (S c h w i n d l sei genannt), und sein ursprüngliches, nicht scholastisch sich gebendes Wesen, die beschwingte Art seiner thematisch-dualistischen Erfindung, sind die ersten nahen Vorboten M o z a r t's, die sich auch „wörtlich" ankündigen.

Noch ist eine sinfonische Lösung nicht vorhanden. Jetzt ist aber eine junge Generation in der neuen Sprache herangewachsen, endlich ist die Zeit reif zur Geburt der modernen Sinfonie. Es gilt, die Stamitzsche Form etwa durch Wagenseilsche Detailintensität zu stützen, von der Tiefe des Inhalts aus eine neue Formweite zu erzwingen. Das Nebeneinander mußte gemildert, ein Gesamtorganismus gebildet und der Sinfonie auf der Grundlage des dualistisch-thematischen Schemas Ausdehnung und Entwicklung geschaffen werden. F r a n z B e c k ist der Genius, der Anfang der 60er Jahre dies vollführte. Beck ist in Paris auf seinen ersten Werken als Schüler von Stamitz bezeichnet, und es darf als gewiß gelten, daß er in Mannheim in der Stamitzschen Violinschule groß geworden ist. Außerdem war Stamitz in Paris als Sinfoniker eine bekannte Größe. Aber die entscheidenden Taten Beck's sind nur erklärlich nach einer Kenntnis Wagenseil's, der in Paris (Februar 1759) als Sinfoniker warme Anerkennung gefunden hatte. Zu Wagenseil kommt die motivische Steigerung Jommelli's hinzu, die ihm jetzt den Weg zeigt, das thematische Nebeneinander zu beschränken, indem vom Thema aus durch motivische Erweiterung, Anfügung, Fortsetzung unmittelbar zu einem größeren Satzunterteil vorgestoßen wird. Hierin war Wagenseil noch beengt gewesen, entsprechend seiner kleinen, wesentlich noch eingedankigen Großform. Beck verdankt Wagenseil aber die Detailvertiefung. Aus ihr erwächst seine motivische Arbeit, die nicht

mehr, wie so oft noch bei Wagenseil, durchsichtig als solche auftritt, sondern so frei erfinderisch geworden ist entsprechend der jetzt erreichten Entwicklungsstufe des vollendeten Dualismus, daß man zweifelt, ob das Satzganze wirklich Zusammenhalt besitzt. Aber sieht man näher zu, so ist kein Ton unmotiviert, stets kann man die neue „Erfindung“ aus Vorhergehendem entpuppen, und das Satzganze, das trotz „verlängerter“ Thematik immerhin in viele einzelne Satzunterteile gespalten bleiben muß, zerstückelt nicht, weil gerade im Gegenteil die motivische Arbeit endlich das Mittel auch zu erweiterter Aussprache geworden ist. Umgekehrt wird dann die Sinfonie kleinlich, wenn die Durchführung stärker als „formales Müssen“, denn als zwingende Erfindung sich kundgibt. Wagenseil ist also nur Ausgangspunkt, Beck selbst die Vollendung Stamitzscher Großform, deren weiter Plan vorher nur mit einer flüchtigen Skizze bedeckt war. Der Stil reiner thematischer Periodisierung wird verlassen, eine reiche, komplexive Kompositionsweise darf nun beginnen, die trotz Dualismus durch innere Durchdringung als Einheitsformung wirkt. Die Sinfonie ist damit aus der Gleichmäßigkeit thematisch periodisierter Enge erlöst, und wird in ihrer neuen Form ein schöpferisch belebter Organismus, der aus sich selbst hervorwächst, aus erstem und zweitem Thema zu zusammenschmelzenden Durchführungen zu gelangen sucht. Satzgestaltung und Durchführung sind auch keine Mittel mehr, um nur das neue „Thema“ in größerer Form auftreten zu lassen, sondern durch das Mittel der größeren Sinfonieform will man eine inhaltliche Vertiefung und Erweiterung bewirken. Es ist das klassische Ziel, das hier in „Sturm und Drang“ sich kund gibt. Form und Inhaltswille verschmelzen, Sinfonie und Thema stehen nicht mehr gegensätzlich zu einander. Diesen formalen Ergebnissen entspricht die inhaltliche Verschiebung. Nicht um einige Jahre, um Jahrzehnte scheint Wagenseil von Beck getrennt zu sein. Die neue musikalische Sprache hat sich zu einem Reichtum und zu einer Freiheit entwickelt, die Oberstimme ist schon allein so figurativ eindringlich und biegsam geworden, daß Stamitzens einfache Melodie dagegen glattphysiognomisch, ausdruckslos erscheint. Bei der Mannigfaltigkeit dieses Ausdrucks und den für das Vielerlei des Geschehens doch noch kleinen Proportionen der Form wird vielleicht nochmals gefragt, ob die Sinfonie nicht durch die Gedanken abgewürgt werde, von einer Harmonie der Form mit dem Inhalt gesprochen werden könne. Demgegenüber sei betont, wenn wir auch selbst bei Beck die beschränkende Wirkung eines mit Notwendigkeit herrschenden galanten Zeitgeistes empfinden, daß es nur an uns liegt, die wir an größere Ausmaße gewöhnt sind, wenn eine Diskrepanz zwischen der lebhaften Bewegung und dem kleinen Raum empfunden wird Diese entwickelte vorklassische Zeit ist uns gerade lieb, weil ihr hohle Vergrößerung noch fern liegt. Daß Beck in seiner Inhaltsteigerung dem Rokoko entschlüpfen will, in pathetischer Gewalt ebenso Beethoven's Vorgänger ist, wie, ins Formale zurückübersetzt, im Aufbau des Satzes aus motivischer Durcharbeit, dies nachzuweisen, bleibt meiner Beckstudie überlassen. Das 1762 erschienene op. 3 (und daraus die Es-dur-Sinfonie) ist Beck's Höhepunkt. Danach ereilt ihn das Schicksal vieler erster Kämpfer, die nach dem ersten glänzenden Anlauf ermüdet zusammensinken. Beck's Methode beanspruchte in jedem Moment eine so bedeutende schöpferische Vertiefung (die motivische Arbeit ist im Dualismus

inhaltliche Neuschöpfung, in zweiter Linie ein sinfonisch-formales Requisit), daß sie weder von ihm festgehalten werden konnte, noch als allgemeines Formrezept verwendbar war. Letzteres als bequemen Baustein der Form beansprucht aber die Masse der „Sinfoniker“. Diese Methode wird durch Cannabich festgelegt. Bei ihm wird die neue motivische Arbeit erst als technisches Mittel sichtbar im Zusammenhang mit dem Sieg der galanten Sinfonie, deren Inhalt auf Vertiefung verzichten konnte. Wagenseilsche und Becksche Konzentration fallen weg, aber die motivische Arbeit Jommelli-Beck's wird aufgenommen zur Durchführung einer flüssigen Diktion. Von Stamitz bleibt das großformale Schema, die stark eingeengte Form der Stamitzschen Spätzeit, in der das zweite Thema sofort als Kontrast gegen das erste auftritt [1]). Die Enge der Großform kann hier (im Gegensatz zu Beck) wegen der galanten Ausdrucksspielerei beibehalten werden. Innerhalb der Großform weicht die Bildung der Untersätze aber so stark von Stamitz ab, daß man zumal bei der Verschiedenartigkeit und Selbständigkeit der Lösungen bei Stamitz, Filz, Beck, Cannabich, Toeschi, nicht von den Mannheimern als einer Stamitzschen Schule sprechen kann. Cannabich hat wie Beck keine steifen Perioden mehr, seine motivische Weiterbildung stößt das Thema bis zu einem Satzunterteil vor; aber er übertrifft Beck in der Projizierung dieser Methode in die Außenwelt der Form, d. h. was bei Beck eine Steigerung des Inhaltlichen ist, wird hier als Formvollendung Vorbild. Unüberbietbar ist diese Technik, die das Filigran der galanten Sinfonie so lange frisch erhält. Cannabich ist der Angelpunkt der neuen Sinfonie; an ihn schließt sich auch Haydn an. Von Cannabich gilt, was Burney und Schubart über Mannheim sagen. Schubart nennt ausdrücklich Stamitz veraltet.

Wir wollen die Zeit der 60er Jahre mit dem galanten Ausweg nicht als oberflächlich einschätzen; Beck war seiner Zeit weit vorausgeeilt, die thematische Satzbewältigung war noch so neuen Datums und die Tendenz der Thematik widersprach zunächst so stark großer Form, daß es nicht verwunderlich ist, wenn der großformale Dualismus vorläufig in kleinen Proportionen, in zierlicher Beschränkung durchgeführt wird. Es hat übrigens nicht an Versuchen gefehlt, in anderer, weniger schwierigen Weise wie bei Beck, eine großformale Lösung von weiteren Ausmaßen herbeizuführen. Gossec und Pugnani haben sich bemüht, um 1765, letzterer auch mit Zuhilfenahme des großformalen, italienischen Tuttis, das er in neuer Weise durch die Harmonien wirken läßt, thematische Bindung und große Form zu versöhnen, mit pathetischer Wucht der Thematik ein mächtiges Relief zu geben. Ihre Versuche, auf die ich hier nicht näher eingehen kann, scheitern noch an Unversöhnlichem, sind aber prachtvolle Dokumente des Kampfes gegen galante Beschränkung und der genialen Vielseitigkeit dieser Zeit.

Folgenschwerer sind andere, konkretere Formenversuche. Die enge Thematik suchen Toeschi und Cannabich zu erweitern durch gewaltigen Bau von thematischen Periodisierungen. Es entstehen größere Themen. Vanhall, Eichner, Rigel, Gossec und Boccherini setzen diese Bemühungen fort, und auch außerhalb des sinfonischen Gebietes ist diese Entwicklung bei

---

1) S. auch Beck's F-dur-Sinfonie aus op. 1.

Gluck, Monsigny und besonders bei Grétry zu verfolgen. Gleichzeitig wird aber auch großformal nach Auswegen gesucht. Toeschi kehrt in der B-dur-Sinfonie op. 3, die in den „Denkmälern" veröffentlicht ist, nochmals zur alten Suitenweise zurück. Im Anschluß an Jommellische Untersätze gibt er eine ununterbrochene motivische Durchführung, einen Satz, der mit der Sonate[1]) gar nichts mehr zu tun hat. Ihm folgt Haydn in der G-moll-Sinfonie Nr. 39 aus dem Jahre 1770, die auch ununterbrochene motivische Wiederholung ohne zweites Thema aufweist. Besonders aus der Konsequenz, mit der Haydn seinen Weg verfolgte, mag ersehen werden, wie sehr im Gegensatz zu Stamitz die weitere Entwicklung verlaufen ist. Aus diesen Vorübungen, die von großformaler Einsicht aus sich gegen die Zersplitterung des dualistischen Satzes richteten, erwuchs bei Haydn die Gewalt, Länge und Suprematie seiner Durchführungen. Aber schon vorher wird der einseitige Versuch Haydn's von 1770 richtig gestellt, und unter Beibehaltung der dualistischen Sonatenform wird, von den 70er Jahren an allgemeiner, der Durchführungsteil länger und intensiver[2]); das Thema steht nicht mehr als Hauptsache im Vordergrund, es tritt gegenüber dem Ganzen zurück, wird sinfonisch verbreitert zu einer weitschichtigen Durchführung. Die sinfonische Ausgestaltung, das Sinfonische erobert sich seinen Rinaldo-Frühstamitzschen Platz zurück. Vielleicht mutet uns dieses klassische Ergebnis manchmal äußerlich an, wenn wir an die quellende Erfindung der vorklassischen Zeit zurückdenken, wo die Musik nur nebenbei Sinfonie zu sein scheint, aber diese Entwicklung ließ doch erst die Wucht jeder Ausdrucksmöglichkeit zu, und wie auf Stamitz ein Beck, so folgte später auf Haydn Beethoven. Diese Linie habe ich nur ganz flüchtig skizziert, weil es mir hier wichtiger war, erst einmal die Grundlagen der Sinfonie bis um 1760 zu geben, als die Entwicklung der zweiten Hälfte der vorklassischen Sinfonie, zumal deren Mündungspunkt Haydn (wenn auch noch nicht der Zwischenraum zwischen Stamitz und Haydn) bekannt ist.

Diese Entwicklung bezog sich auf die Ausdehnung der Fläche, war die eigentlich großformale, die siegreich blieb, weil Größe des Aufbaues erreicht werden mußte, falls die Sinfonie eine Zukunft haben sollte. Daneben geht jedoch noch ein anderes Bestreben, durch größere Intensität des Momentes, durch musikalische Fülle Vollendung zu bringen, eine der Beckschen verwandte Arbeitsmethode. Sie geht nicht auf Ausdehnung, sondern auf Konzentration. Boccherini, der die vorklassische Periode abschließt und zugleich ihr reichster Sproß ist, macht diesen Versuch, außer in einigen Kammermusikwerken des op. 12 und 13 besonders in der C-dur-Sinfonie des op. 16. Zu diesem Zweck macht die Homophonie einer oft mehrstimmigen Resonanz Platz. Diese Mehrstimmigkeit ist nicht im alten Sinn satzbauend zu verstehen; in der dualistisch ungebundenen Weise ihrer Anwendung will sie nur den Moment reicher ausbeuten, ihn

[1]) Sonate als Großform des Dualismus verstanden.

[2]) Zu nennen sind hier noch der Londoner Bach und Vanhall, die in Sinfonien aus dem Anfang der 70er Jahre thematische Umformungen in der Durchführung geben, mit dieser sichtbar sich zeigenden Technik Haydn voranleuchten. (Unterschied von motivischer und thematischer Arbeit: Motivische Arbeit verwendet ein Motiv, das umgeformt kleine Partikel bleibt, thematische Arbeit schafft einen neuen thematischen Komplex).

verschiedentlich anpacken, nicht nur von einer schmalen Oberstimme aus wirken. Die Motive erklingen abwechselnd, sich gegenseitig abhebend, oder auch ineinander verschlungen in verschiedenen Stimmen. Die Möglichkeit dieser größeren Stimmenselbständigkeit hängt mit der Entwicklung besonders des neuen Violinspiels und des Streichquartettspiels zusammen, deren Anforderungen allmählich auch der Sinfonie zugemutet werden. Aber diese Art des Hervortretens mehrerer Stimmen hat doch nicht nur für den Moment Wichtigkeit, sondern zieht weitere Folgen nach sich. Die motivische Arbeit kann reichhaltiger noch, durchdringender geleistet werden. Dadurch wird der ganze Satz massiver gestützt, gedrungener, organischer. Außerdem können bei diesem Hin und Her der Stimmen die Unterteile des Satzes leichter überbrückt werden, als bei einer Oberstimme, die notgedrungen stets Atempausen machen muß. Diese Technik ist also auch großformal wirksam, und wenn wir uns erinnern, daß die Schwierigkeit und die Enge der Thematik in der Sinfonie in dem Nebeneinander ihrer Perioden sich zeigten, so darf gerade diese Entwicklung von Stamitz-Beck zu Boccherini als eine eminente bezeichnet werden. Allerdings gebraucht Boccherini diese Mittel nur zur Streckung der Untersätze[1]), nicht zu großformaler Erweiterung des ganzen Satzes. Nur den dritten Satz, Menuett und Trio, hat er räumlich mit diesen Mitteln ausgedehnt, denn ihm, dem tropisch Sprießenden, genügte der Moment. Er brauchte nicht auf Zukünftiges zu achten, den Augenblick als ein Mittel zu einem anderen, konstruktiven Zweck anzusehen, er, der Gegenpol alter und endliches Zentrum der neuen Kunst. Aber seine Stilistik, die erst den Dualismus bis zum Grund ausschöpft, gibt die Möglichkeit, die Nacktheit seines Wesens zu verhüllen, ihn für große Kunst auf eine andere, als die lineare Haydnsche Weise, nutzbar zu machen, schließlich aus ihm wieder herauszuführen. Der Stil wird fließend malerisch, das Ineinandergehende ergibt Tiefenwirkung. Wundervoll ist das kleine Boccherinische Orchester mit geteilten Streichern, da er eine größere Zahl Stimmen benötigt, stellenweise von Wagnerscher Fülle. Boccherini wird vom galanten Zeitgeist, dann von Haydn überrannt[2]), erst bei den Romantikern, von W e b e r an, findet er seine Fortsetzer. Er selbst hat seinen Höhepunkt schon 1775, dann fällt er wie Beck von Zukünftigem zur Gegenwart herab.

Ihn vorbereitet hat R i g e l in seinen zweiten, langsamen Sätzen. Bei diesem finden sich Begleitstimmen mit motivisch selbständiger Anteilnahme, eine Rundung, Fülle der Perioden und das Bestreben, zwischen ihnen Übergänge zu geben, statt haarscharfe Trennung. Von dem Pariser Rigel[3]) ist nur der Name bisher bekannt gewesen. Er ist ein Großmeister der Sinfonie[4]), nicht nur für Boccherini, sondern noch mehr für Mozart von ausschlaggebender Bedeutung. Das langsame Thema der berühmten vierten Klavierphantasie ist

---

[1]) Man beachte diese Technik im Quintett op. 12 Nr. 2, zweiter Satz (und ihre Bedeutung für die Klassiker!)

[2]) Ich verweise auf meine Boccherini-Studie.

[3]) Nicht mit ihm verwechselt werden darf ein Neffe gleichen Namens, von dem Sinfonien in Schwerin liegen.

[4]) Anfang der 70er Jahre vollendet er die galante Sinfonie in den Ecksätzen und schafft diesen ein Gegenstück im langsamen Satz.

fast wörtlich Rigel entlehnt; auch Rigel's Neffe verwendet es als Einleitung in einer Schweriner Sinfonie.

Hiermit ist die Führung durch den ersten Satz der vorklassischen Sinfonie beendet[1]). Zu erwähnen ist nur noch die langsame Einleitung des ersten Satzes, die bei den Klassikern eine Rolle spielt und irrtümlich als eine Entlehnung von der französischen Ouvertüre gilt. Sie hat mit dieser gar nichts zu tun. Die neue Sinfonie empfand schon früh das Bedürfnis, ihrem leichten Spiel einige Worte in einer gewichtigeren Sprache voranzuschicken. Man beachte nur, wo Beethoven sie verwendet!

Cannabich begnügt sich noch oft mit einigen Akkorden. In den 60er und 70er Jahren schwillt der Umfang dieser langsamen Einleitung indes an, bis Kotzeluch sie in den 80er Jahren als ein abgeschlossenes, völlig in sich ausgebildetes Gebilde vollendet. Seine Einleitung ist das Vorbild der Klassiker geworden, inhaltlich ihnen ebenbürtig, ja kaum von Beethoven überboten.

Wo Beispiele hier nicht gegeben sind, muß ich auf zukünftige Veröffentlichungen vertrösten. Sie fehlen hier besonders für die Zeit von 1760 ab, da ausreichende Proben den zulässigen Raum weit überschreiten würden. Diese Periode ist gerade die künstlerisch reichste und steht uns besonders nahe, da sie nicht mehr embryonale Geburtsstätte unserer modernen Musik ist, sondern schon ihre erste reiche Auswirkung. Eine verschüttete musikalische Kultur harrt hier der Auferstehung. Sie ist von Frühlingsluft bewegt, und im Gegensatz zur klassischen Kunst, die das technische Gerüst vielleicht schon allzu überlastet und sichtbar voranstellt, ist hier die Empfindungsfrische so vorherrschend, daß eigentlich nur der Wissenschaftler an die Formungsarbeit stößt und ihre Bedeutung ermißt. Aber gerade, weil diese Kunst auch der naiven Empfängnis dient, sollte dem Genius ihrer verschollenen Meister zu neuem Leben verholfen werden. Nicht nur der wissenschaftliche, nein, was in der Kunst vorangeht, der lebendige künstlerische Gewinn winkt fruchtbringend.

---

[1]) Die übrigen Sinfoniesätze verlaufen in adaequater Weise, wenn auch ihre Ausgangspunkte andere sind.

Der metrische Taktfuß in der modernen Musik[1])

Von

Ilmari Krohn, Helsingfors

Es wird allgemein anerkannt, daß in der antiken Kunst Poesie und Musik durch ihren gemeinsamen Rhythmus eng miteinander verbunden waren. Derselbe gründete sich auf metrische Gesetze, die sich in der gesamten Reihe der kleineren und größeren metrischen Einheiten bekundeten, nämlich: (Takt)fuß, zusammengesetzt aus Grundzeitwerten (chronoi protoi), Phrase (Kolon), zusammengesetzt aus Taktfüßen, Periode, zusammengesetzt aus Phrasen und verschiedenartigen Phrasengruppen, Strophe, zusammengesetzt aus Perioden usw. bis zu den ausgedehntesten Formen eines Musikdramas, einer Trilogie. Auf jeder Stufe beruhen die Proportionen auf den Prinzipien der Zweiteiligkeit oder Dreiteiligkeit und auf deren unzähligen Kombinationen. Aber die Grundlage dieses metrischen Gebäudes liegt im Taktfuß bezw. Versfuß, als erster deutlich wahrnehmbarer Einheit.

Welchen Anteil hat der metrische Fuß an der modernen Musik? Die Beantwortung dieser Frage entscheidet über die Nutzanwendung der antiken Prinzipien auf die Kunst der Gegenwart. Die Ansichten der Gelehrten darüber gehen auseinander. Die einen bejahen dieselbe, die anderen verneinen sie. Die ersteren, von denen zu nennen sind: Westphal[2]), Schmidt[3]), Gevaërt[4]), und ihre jüngeren Anhänger: Jules Combarieu[5]), Georges Houdard[6]) und Theodor Wiehmayer[7]) behaupten, daß die rhythmischen Gesetze zu allen Zeiten dieselben bleiben. Diese Ansicht haben die Gegner scharf bestritten, in der Meinung, daß die moderne Musik, insbesondere die instrumentale, von rhythmischen Gesetzen ganz anderer Art abhängig sei, als die antike. Statt der poetischen Metrik besäßen wir eine rein musikalische Rhythmik. Hugo Riemann's hohe und hervorragende Autorität hat diesem Prinzip die Bevorzugung seitens der meisten heutigen Theoretiker verschafft. Das Problem des metrischen Taktfußes ist aber ausschlaggebend für die Lösung aller übrigen in dieser Frage. Die Hauptstützpunkte der negativen Argumentation sind folgende:

---

1) Vortrag, in französischer Sprache gehalten auf dem Kongreß der Internationalen Musik-Gesellschaft und im Original noch nicht gedruckt.

2) Elemente des musikalischen Rhythmus, 1872.

3) Die Formen der griechischen Poësie, 1868—72.

4) Histoire de la musique de l'antiquité, 1875—81.

5) Théorie du rhythme, 1897.

6) Le rhythme du chant dit Grégorien, 1898.

7) Musikalische Rhythmik und Metrik, 1917.

1) der Mangel des Grundzeitwertes (chronos protos) in der modernen Musik, und
2) die Auftaktigkeit der musikalischen Motive.

Noch ein drittes Argument gegen die Anwendung der antiken Theorien auf den modernen musikalischen Rhythmus besteht in der Vorherrschaft der „Viereckigkeit" (carrure) in der Formung der Phrasen und Perioden und steht somit außerhalb des Rahmens der vorliegenden Frage über den Taktfuß. Weil aber daraus Konsequenzen von hoher Bedeutung für unseren Zweck sich ziehen lassen, sehen wir uns veranlaßt, auch dieses Argument am Ende unserer Erörterungen zu berühren.

1. Der Grundzeitwert.

I.

Was ist der Grundzeitwert? Wir verstehen darunter die kleinste Tondauer innerhalb des metrischen Fußes, durch dessen Unterteilung er entsteht. In der antiken Kunst forderte die Regel, daß er der Dauer der „kurzen" Silbe der Poesie entsprach, also ein Viertel des gleichen oder ein Drittel des dreiteiligen Taktfußes ausmachte (= einer ♪-Note im $^2/_4$- oder $^3/_8$-Takt). Es war nicht gestattet, die Dauer der Töne durch noch weitere Unterteilung zu verkleinern. Die moderne Musik hat sich aber, behauptet man, von dieser Einzwängung befreit. Wenn das wirklich der Fall ist, muß allerdings der Gegensatz ein bedeutender sein.

Indessen war jene Regel in der antiken Musik nicht unbeugsam. Es bestanden recht charakteristische Ausnahmen. Manche Gelehrte haben festgestellt, daß in der dreiteiligen Taktart der daktylische Versfuß sich musikalisch durch zweierlei Rhythmen ausdrückte, die Töne von kürzerer Dauer enthielten, als die obige Regel eigentlich zuließ. Der eine derselben entspricht einem trochäischen Fuß, dessen leichter kurzer Taktteil in zwei gleichlange Töne geteilt ist: ♩ ♫; der andere läßt sich vom Tribrachys ableiten, dessen zwei ersten Tönen ihre gemeinsame Zeitdauer in ungleichem Verhältnis (3 : 1) zugeteilt ist: ♪. ♬ ♪ (der cyklische daktylische Fuß). In diesen Ausnahmefällen offenbaren sich aber zwei Prinzipien für die Umbildung der normalen Taktfußrhythmen, nämlich: Koloratur und rhythmische Alteration.

Wenden wir uns nun zur modernen Musik, so erweist es sich, daß sie sich von der antiken lediglich durch ausgedehnteren und konsequenteren Gebrauch dieser rhythmischen Umbildungen unterscheidet; die normalen Taktfußrhythmen sind genau dieselben. Den Beweis dafür möchten wir im folgenden liefern.

II.

Ohne Schwierigkeit läßt er sich für die gesamte einfache und volkstümliche Liedkomposition erbringen. Die musikalischen und poetischen Taktfüße decken sich meist vollständig. Die Hauptformen in der gleichen Taktart sind die spondäische, daktylische und ganzlange (franz. „longue entière", von Georges Houdard so benannt), und in der dreiteiligen

Taktart die trochäische, tritrochäische und dreiteilig lange (franz. „longue ternaire") oder je nach der Schreibart:

Der flüchtigste Blick auf jede beliebige Liedsammlung wird das bestätigen. Neben den genannten Hauptrythmen findet man den tetrabrachischen (oder proceleusmatischen) und seltener den antidaktylischen und antitrochäischen in der gleichen Taktart, sowie den antitrochäischen in der dreiteiligen:

Durch rhythmische Alteration entstehen folgende sehr gebräuchliche Taktfüße: der alteriert spondäische, alt. daktylische, alt. antidaktylische und alt. tetrabrachische in der gleichen Taktart, sowie der alteriert tribrachische in der dreiteiligen:

Die Gegenalteration (1 : 3) ist überaus selten in einfachen Melodien (doch z. B. in ungarischen:); im Kunstgesang erscheint sie häufiger, oft aber als „Vorschlag" bezeichnet: ().

Die Koloratur-Rhythmen, die einen wesentlichen Bestandteil der entwickelteren Monodie ausmachen, sind unzählig. Sie beziehen sich jedoch in der Regel auf irgend einen normalen Taktfuß, indem sie durch Unterteilung eines oder mehrerer Stammtöne desselben sich ableiten lassen. Die künstlerische Wirkung aller Koloraturen bleibt sich aber stets gleich oder ähnlich, während die rhythmische Bewegung des Taktfußes sich von seinem festen und natürlichen Boden loslöst und einen leichtbeschwingten Charakter erhält, der jedoch immer auch von dem betreffenden Grundrhythmus beeinflußt wird, z. B.:

Dakt. koloriert usw.

III.

Der künstlerische Stil enthält noch zwei weitere Mittel des pathetischen Ausdrucks, durch welche die Verhältnisse der Tondauer sich verändern lassen: die Bindungen und die Pausen.

Die beiderseits der Taktfußgrenzen **gebundenen Töne** erscheinen in allen möglichen Kombinationen; aber sie werden stets als außergewöhnliche Umbildungen der betreffenden nicht gebundenen Rhythmen empfunden, z. B.:

oder

Die **Pausen** wiederum erscheinen in zweierlei Funktionen: als **normale** oder **pathetische**. Die ersteren finden sich an der Grenze der Phrasen oder Phrasengruppen. Alsdann vervollständigen sie die Tondauer der **katalektischen** (gekürzten) Endtaktfüße oder der **anakrusischen** (auftaktigen) Anfangstaktfüße, z. B.

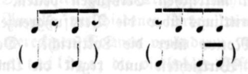
usw.

usw.

Zuweilen sind diese beiden Arten miteinander identisch, z. B.:

usw.

Diese Pausen gehören zum regelrechten Bestandteil des metrischen Gefüges ebensowohl in der antiken als in der modernen Musik. Die pathetischen Pausen erscheinen nur außerhalb der einfacheren Musik und tragen auch einen ganz anderen Charakter. Mitten in der Phrase verursachen sie eine **Staccato-Wirkung (Hoquetus)**; am Anfang besetzen sie den Platz der Haupthebung, wodurch der rhythmische Fluß der Melodie in bemerkenswertester Weise gehemmt wird (prokotalektische Phrase). Stets aber lassen sie sich auf entsprechende pausenlose Stammrhythmen zurückführen, z. B.:



IV.

In der **Instrumentalmusik** sind die **melodieführenden** Stimmen von den **begleitenden** zu unterscheiden. Die ersteren folgen den rhythmischen Gesetzen der Vokalmusik, nur daß alle Mittel des pathetischen Ausdrucks in gesteigertem Maße Anwendung finden; Koloratur, Bindungen, pathetische Pausen treten reichlicher auf. Die meisten Instrumentalthemen lassen sich leicht auf die metrischen Stammformen zurückbeziehen als Umbildungen derselben durch kolorierende Unterteilung und Bindung oder Unterbrechung der normalen Tonlängen mittelst Pausen. Dem entspricht auch die jeweilige ästhetische Wirkung. Die Stammformen der Taktfüße sind gezählt und haben jede ihren bestimmten und unterschiedlichen Charakter. Die Anzahl ihrer pathetischen Umbildungen ist so gut wie unendlich; doch verleihen sie dem musikalischen Charakter nur eine leichte Sonderfärbung gemäß ihrer allgemeinen Kategorie von Koloratur, Bindung oder Pausenunterbrechung.

In den begleitenden Instrumentalstimmen haben die Umbildungsformen heutzutage fast die Vorherrschaft. Die Kunst des Instrumentierens, die in der Musik der Gegenwart wohl den Höhepunkt ihrer Vollendung erreicht hat, schöpft ihr Ausdrucksvermögen gerade aus der mannigfachen individuellen rhythmischen Umbildungsart, die jedem Instrument oder jeder Instrumentengruppe besonders eignet. Alle diese rhythmischen Bildungen, bis zu den verwickeltsten, ruhen jedoch auf demselben Untergrunde der normalen Stamm-Taktfußformen. Es übt demnach der Grundzeitwert auf den musikalischen Charakter noch immer denselben fundamentalen Einfluß aus wie in der antiken Musik. Die Verschiedenheiten liegen bloß auf der Oberfläche und verdanken ihr Dasein mehr einer Evolution, denn einer Revolution.

2. Der Auftakt.

Es ist beobachtet worden, daß in der modernen Instrumentalmusik die auftaktigen Gebilde nicht nur in den Phrasen, sondern auch in den kleinsten Motiven und Teilmotiven (incises) vorherrschen (Riemann, Lussy u. a.). Daraus scheint die Folgerung zu ziehen zu sein, daß die rhythmischen Einheiten nicht gemäß dem periodischen Wiedereintritt der regelmäßigen metrischen Akzente, sondern je nach den verschiedenen Kombinationen von Senkung und Hebung zu messen sind. Aber da die Möglichkeiten der rhythmischen Zusammensetzungen hierdurch sich fast zahl- und grenzenlos vermehren, verlieren sich die Prinzipien des künstlerischen Schaffens in einem Gemenge von Einzelgebilden. Vor der unerschöpflichen Inspiration der Tonsetzer hätte der Theoretiker somit nur zu schweigen. Bei näherem Betrachten jedoch erweist es sich, daß die Verhältnisse in der Poesie durchaus ähnlich liegen, indem die Worte und Wortgruppen keineswegs sich mit den metrischen Versfüßen decken. Die Einzelausführung der Diktion formt sich rittlings über die Versfußgrenzen hinweg, ebensowohl wie die musikalischen Motive über die Taktstriche. Dessenungeachtet ist das poetische Metrum eine Wirklichkeit und regelt die Umrisse der Versbildung. Ebenso haben auch die musikalischen Taktfüße ihr Dasein, verborgen unter der scheinbar ungezäumten Freiheit der melodischen Komposition. Das metrische Prinzip kommt sogar noch anschaulicher in der Tonkunst zutage, als in der Poesie, nämlich durch die Begleitung.

Die regelmäßigen Hebungen, die gemäß den Taktfüßen und Phrasen die Begleitungsfiguren beherrschen, sind aber nicht einmal das einzige Mittel, um die metrische Grundlage der Komposition hervortreten zu lassen. Der Wechsel der harmonischen Funktionen und der instrumentalen Klangfarben tragen dazu auch beträchtlich bei. Es ist beinahe ein Gemeinplatz festzustellen, daß die grundlegenden Harmonieschritte sich an die metrischen Hebungen halten; auch haben manche Orchesterinstrumente öfters einzig das metrische Gefüge des Tonsatzes zur Geltung zu bringen.

Somit ist, trotz aller Einwände, die antike Lehre über Taktfüße und Phrasen heranzuziehen, um die rhythmischen Proportionen der ausgedehntesten modernen Instrumentalformen theoretisch zu ermitteln und auseinanderzusetzen. Von dieser

soliden Grundlage aus erlangt man einen umfassenden Überblick über ihre verwickeltsten Erscheinungen, ohne damit der Freiheit ihrer Entwicklung einen Zwang anzutun.

3. Die Viereckigkeit.

I.

Das Vorherrschen der vierteiligen Gestaltung (carrure) ist Tatsache. Allerdings unterwirft man sich ihr mit Ungeduld. Das Murren über die „Zwangsherrschaft des Taktes" richtet sich eigentlich nur gegen die Viereckigkeit der Form. Wodurch wird sie aber wesentlich bedingt? Kurz und bündig geantwortet, gehören zur „Viereckigkeit" folgende Merkmale:

1) gleiche Dauer der Taktfüße;
2) gleiche Anzahl der Taktfüße in den Phrasen und somit gleiche Dauer der Phrasen;
3) gleiche Anzahl der Phrasen in den Perioden und somit gleiche Dauer der Perioden.

Noch zum Überfluß verlangt die eigentliche volle Viereckigkeit, daß jede metrische Einheit genau das vierfache ihrer nächsten Unterteilung beträgt, also der Taktfuß 4 Grundzeitwerten (gleiche Taktart), die Phrase 4 Taktfüßen (Tetrapodie), die Periode 4 Phrasen (gepaarte Normalperiode) entspricht. Die vier Unterteilungen jeder metrischen Einheit gruppieren sich stets zu zwei einander entsprechenden Paaren. Als Ergebnis eine Viereckigkeit zum Verzweifeln!

Die erdrückende Eintönigkeit dieses Gebildes wird abgeschwächt, wenn auch nicht voll überwunden, schon durch die geringsten Alterationen irgendwelches seiner Grundelemente. Die meisten gegenwärtig gebräuchlichen Kompositionslehren begnügen sich mit der Angabe verschiedener Arten von Alterationen, die den regelmäßigen Bau der viereckigen Formen verändern. So bietet sich neben der gleichen Taktart die dreiteilige; die vierhebige Gestalt der Phrase verkürzt sich durch Elision eines oder zweier Taktfüße oder erweitert sich mittelst Verdoppelung der Grundzeitwerte eines oder mehrerer Taktfüße; die Periode dehnt sich mittelst genauer oder veränderter Wiederholung einer Phrase oder Phrasengruppe oder auch durch gelegentliches Einfügen einleitender, vermittelnder und abschließender Phrasen (proodikon, anesodikon, epodikon).

Das alles ist wohl geeignet, die Viereckigkeit zu verdecken, aber nicht ausreichend, um sie zu sprengen. Und doch bäumt sich das musikalische Empfinden auf gegen jenes Zwangsjoch, um über alle metrischen Mittel frei verfügen zu können, durch welche das innere Leben der Kunst in Erscheinung treten will.

Zu dem Zweck bieten sich in der antiken Kunst folgende rhythmische Gebilde dar: Taktfüße ungleicher Länge, Phrasen mit ungleicher Anzahl von Hebungen, sowie Perioden von verschiedenartiger Konstruktion. Die heutige Musik besitzt diese Kunstmittel ebensowohl; nur werden sie in der Notenschrift nicht veranschaulicht und bleiben in den Lehrbüchern unerwähnt.
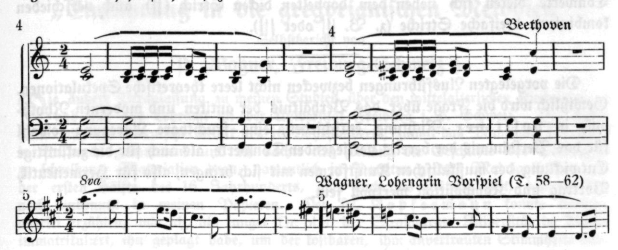
II.

Taktfüße von ungleicher Dauer erscheinen paarweise in den jonischen und päonischen Dipodien ($^2/_4 + ^1/_4$ oder $^1/_4 + ^2/_4$, und $^3/_8 + ^2/_8$ oder $^2/_8 + ^3/_8$, bezw. $^3/_4 + ^2/_4$ oder $^2/_4 + ^3/_4$). Dieselben können als wechselteilige bezeichnet werden. Beide enthalten einen verkürzten Taktfuß, der in der jonischen Taktart einen vollen gleichteiligen, in der päonischen einen dreiteiligen Taktfuß zugesellt ist, entweder vorhergehend oder nachfolgend. Der verkürzte Taktfuß ist aber einem halben gleichteiligen durchaus ähnlich und verträgt die entsprechenden Alterationen und Umbildungen. Die Dipodie (das Taktfußpaar) als Ganzes ist aber dreiteilig in der jonischen Taktart und fünfteilig in der päonischen, („dreiwechselteilig", „fünfwechselteilig"). In der Notenschrift ist man genötigt, diese Taktarten stets nach Dipodien zu bezeichnen ($^3/_4$ und $^5/_8$, bezw. $^5/_4$). Es empfiehlt sich nur, die Taktfußgrenze innerhalb des Taktes mit punktiertem Taktstrich zu veranschaulichen. Durch dieses Hilfsmittel lassen sich Walzertakt ($^3/_4$: dreiteiliger Taktfuß), Mazurka-Takt ($^3/_4 = ^2/_8 + ^2/_4$: dreiwechselteilige Dipodie) und Polonaisentakt ($^3/_4 = ^2/_8 + ^2/_8 + ^2/_8$: Tripodie mit gleichteiligen Taktfüßen gleicher Dauer) deutlich unterscheiden, während die übliche Notierung sie miteinander vermengt.

III.

Die Hauptwirkung der „viereckigen" Formung wurzelt jedoch in der vierhebigen Gestaltung der Phrasen. Es ist nicht möglich, sich wirksam ihrer Gewalt zu entwinden, außer durch Anerkennen der übrigen Taktfußgruppierungen: der zweihebigen (Dipodie), dreihebigen (Tripodie), fünfhebigen (Pentapodie) und sechshebigen (Hexapodie) als gleichberechtigte Äquivalente für die vierhebige (Tetrapodie). Es ist unzweifelhaft, daß dieselben häufig als wesentliche Bestandteile der musikalischen Konzeption der Meisterwerke auftreten. Wenn sie als bloße Umbildungen der viertaktigen Form aufzufassen wären, müßten sie sich durch Tetrapodien ersetzen lassen, ohne die Grundproportionen der Komposition zu schädigen. Das ist aber meistens rein unmöglich. Leider läßt die gebräuchliche Notation nicht klar hervortreten, in welchem Maße die großen Meister, trotz der unzulänglichen Theorie, von nichtvierhebigen Phrasen Gebrauch gemacht haben. Es wäre zu dem Zweck nötig, die bedauerlicherweise eingebürgerte Notierung nach dipodischen Takten (z. B. C $= ^2/_4 + ^2/_4$ oder $^6/_8 = ^3/_8 + ^3/_8$) aufzugeben, deren Anwendung die Phantasie der Komponisten an die gleichteiligen Phrasen kettet, falls er nicht auf jedem Schritt mit Taktwechsel oder falschen Taktstrichen sich quälen oder mit mehr oder weniger zweideutigen Fermaten auskommen will. Abgeholfen wird diesem Übelstand nur durch allgemeine Annahme monopodischer Takte (Taktfuß) — ausgenommen die wechselteiligen, denen der punktierte Strich abzuhelfen hat — sowie mittelst besonderer Kennzeichen für die Phrasen. Somit würde der Taktstrich (einerlei, ob schlicht oder punktiert, aber stets nur je ein Liniensystem durchlaufend) den Beginn jedes Taktfußes angeben; für die Phrasen aber erübrigt es sich

(außer den Riemann'schen Bögen) die Haupthebung mittelst eines längeren, zwei oder mehrere Systeme durchmessenden Taktstriches zu bezeichnen oder auch mittelst eines dickeren für Notierungen, die nur ein Liniensystem beanspruchen, oder eines gefärbten für geschriebene Orchesterpartituren, wo alle Taktstriche der Bequemlichkeit halber über die ganze Seite zu ziehen sind. Eine kleine Ziffer oberhalb des Strichs gibt die Zahl der Taktfüße in der zu beginnenden Phrase[1]) an, z. B.:



IV.

Die Perioden der klassischen Meisterwerke entfernen sich weit von der Viereckigkeit. Um den angehenden Kunstjüngern zum vollen Verständnis der kompositorischen Proportionen zu verhelfen, deren unmittelbare künstlerische Wirkung sie unbewußt empfinden, ist es nötig, die antike Periodenlehre heranzuziehen. Bei eingehender Analyse moderner Tonwerke wird man somit beobachten können, wie die palinodische („gepaarte", oder in ihrer allereinfachsten Form rein „viereckige") Struktur der lyrischen Empfindung entspricht, die stichische („gangartige", sich mehrfach wiederholende) dem epischen Ausdruck gemäß sich in allerhand Übergängen vorfindet, während die komplizierteren Formen der antithetischen und mesodischen Strukturen (umgekehrte Reihenfolge der äquivalenten Phrasen oder Phrasengruppen, z. B. a b b a, oder Erscheinen einer selbständigen Phrase oder Gruppe zwischen zwei einander entsprechenden, z. B. a b, c, a b) dem dramatischen Ausdruck am dienlichsten sich erweisen. Den Beleg für diese Behauptung wird man u. a. in Schubert's Liederzykeln, Beethoven's Klaviersonaten, Bach's Wohltemperiertem Klavier und Wagner's Lohengrin in überraschender Weise vorfinden. Der Einzelanalyse dieser Werke hat Unterzeichneter die Gewinnung seiner Überzeugung zu verdanken.

In der gebräuchlichen Notenschrift werden die Grenzen der Perioden, sowie der Strophen und anderer ausgedehnterer rhythmischer Einheiten, nur gelegentlich und mit unzulänglicher Konsequenz bezeichnet. Es bieten sich aber verschiedene Arten von Doppel- und dreifachen Strichen bequem dazu dar. So könnte der einfache Doppelstrich in jeder Periode den ersten

[1]) S. des Verfassers: „Reform der Taktbezeichnung", III. Kongreß der IMG, 1909.

Phrasenstrich ersetzen; für die Phrasengruppen innerhalb der Periode genügen die Riemann'schen „Lesezeichen" oder besondere den Phrasenziffern beigefügte Zeichen, z. B. $\overset{4}{|}$/. Beim Eintritt einer neuen Strophe wäre einer der Striche dicker auszuführen (|| oder ||) und zwar so, daß der dünnere Strich die Seite der Hauptstrophe oder deren Repetition bezeichnet, der dickere diejenige der Zwischenstrophe („Trio"). Für die noch ausgedehnteren Hauptabschnitte größerer Tonwerke bieten sich neben dem doppelten dicken Strich (||) auch verschieden kombinierte dreifache Striche (z. B. ||| oder |||).

Die vorgelegten Ausführungen bezwecken nicht leere theoretische Spekulationen. Gewißlich wird die Frage über das Verhältnis der antiken und modernen Rhythmik, in positiver Richtung entschieden, eine fruchtbare Anregung sowohl für das Verständnis der bereits vorliegenden Tonwerke, als auch für die zukünftige Entwicklung der musikalischen Kunstformen mit sich bringen, also für Hermeneutik, Vortrag und Komposition wertvoll sein.

„Einführung in die gregorianischen Melodien"

Selbstbericht von

P. Wagner, Freiburg-Schweiz [1]

Die äußere Veranlassung zu meinen Studien über den mittelalterlichen Kirchengesang gab mir das Lehramt an der Universität Freiburg i. d. Schweiz. Bis dahin hatte mich die italienische Musik des 16. Jahrhunderts, zumal das Madrigal, besonders in Anspruch genommen, und ich dachte eine zeitlang die Geschichte des Madrigals zu schreiben. Materialien dazu, namentlich in Partitur gesetzte Madrigalbücher aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, aber auch aus späterer Zeit, befinden sich noch unbenutzt in meinen Papieren. Der sel. Kopfermann konnte darüber allerlei erzählen, wie ich, als junger Dr. phil. der Straßburger Universität in Berlin immatrikuliert, ihn geplagt habe, um der kostbaren, ihm anvertrauten Stimmhefte habhaft zu werden.

In Freiburg führte das Geschick viele Theologiestudierende in meinen Hörsaal, die über ihre zukünftigen musikalischen Pflichten aufgeklärt sein wollten. Mit Eifer wandte ich mich der so gestellten Aufgabe zu, und das literarische Ergebnis der neuen Tätigkeit war die „Einführung in die gregorianischen Melodien" 1895. Damals besaß die deutsche Choralforschung an Vertretern nur Ambrosius Kienle und Utto Kornmüller; Raymund Schlecht und Michael Hermesdorff hatten das Zeitliche bereits gesegnet. Um so heller stieg das Licht der französischen Forschung auf, mit Joseph Pothier, dem Benediktiner von Solesmes, an der Spitze. Sein Schüler André Mocquereau hatte einige Jahre vorher (1889) die Veröffentlichungen der Paléographie musicale eröffnet, deren darstellende Abhandlungen und Untersuchungen, zumal aber die im Lichtdruck hergestellten Nachbildungen besten Quellenmaterials mein Interesse aufs höchste fesselten. Da ich meine Tätigkeit als akademischer Lehrer nicht lediglich als die eines Vermittlers praktischen Wissens und gesanglicher Geschicklichkeit auffaßte, sondern es für meine Pflicht hielt, auch in meinen theologischen Hörern den Sinn für wissenschaftliches Erfassen der Fragen der Musik zu wecken und zu mehren, und sie mit den letzten Forschungsergebnissen bekannt zu machen, war es nur natürlich, daß die „Einführung" in manchen Dingen auf den Arbeiten der genannten Gelehrten fußte. In andern aber ging sie darüber hinaus. Jedenfalls war die ganze Behandlung des Gegenstandes für deutsche Leser eine neue, und namentlich die Berichte über das Buch aus der Feder von praktischen Kirchenmusikern hoben diese Eigenheit hervor.

Derjenige, der schließlich am wenigsten mit dem Buche zufrieden war, war sein Verfasser. Es erging mir, wie so vielen andern: was eifrige Arbeit in jugendlicher Begeisterung gezeitigt, vermag vor ruhiger Erwägung und nüchterner Prüfung des reifer gewordenen seine Mängel nicht zu verbergen, und als der Verleger mich vor

[1] Der Aufforderung der Schriftleitung, das nunmehr abgeschlossene Werk über den mittelalterlichen Kirchengesang den Lesern des Archivs in kurzem Berichte vorzustellen, komme ich gerne nach, weil ich so die Gelegenheit erhalte, vor einem größeren Kreise von Fachgenossen und wissenschaftlich gerichteten Musikfreunden über die grundlegenden Gedanken und Ziele des Werkes mich zu äußern. Aus diesem Grunde wird man es mir wohl vergeben, wenn ich eine persönliche Note einfließen lasse.

die Notwendigkeit einer zweiten Auflage stellte, war es mir klar: das Buch mußte von Grund aus umgearbeitet werden. Der Verleger war damit einverstanden.

Was an Einzelaufstellungen des Buches auszusetzen war, will ich hier nicht erörtern; es konnte aber keinem Zweifel unterliegen, daß bevor an eine einigermaßen befriedigende Gesamtdarstellung des so weitverzweigten Gegenstandes gedacht werden durfte, seine einzelnen Gebiete eingehender zu untersuchen waren. Daher die Ungleichmäßigkeit der Darstellung, die manche Fragen ausführlich, andere kurz, wieder andere gar nicht behandelte; zumal der erste, geschichtliche Teil wies diesen Fehler auf, wobei freilich die sehr mangelhafte Erforschung mancher Perioden der Choralgeschichte mit in Rechnung gestellt werden muß. Unvollkommenheiten dieser Art beflecken bekanntlich die meisten Gesamtdarstellungen der Musikgeschichte, Riemann's Handbuch nicht ausgenommen, das mehrmals Lieblingsmaterien bis in ihre letzten Schlupfwinkel nachgeht und auf das breiteste vorlegt, andere mindestens ebenso wichtige Fragen nicht beachtet.

Sollte aber der Stoff zerlegt und seine verschiedenen Teile der Reihe nach behandelt werden, so ergab sich von selbst und zuerst die Notwendigkeit, die gregorianische Kunst in ihre natürlichen Zusammenhänge zu stellen, innerhalb deren sie zu wirken berufen war, und von denen man ohne weiteres annehmen mußte, daß sie auf viele technische Einzelheiten und formale Dinge von bestimmendem Einflusse gewesen waren. Es genügt ja ein oberflächlicher Blick in die Welt der gregorianischen Formen, um die starken stilistischen Gegensätze zu entdecken, die sie in so bemerkenswerter Weise z. B. vom evangelischen Choral des 16. und 17. Jahrhunderts unterscheiden. Dieser entwickelte sich bald zu einer einzigen Stilart, der syllabischen oder fast syllabischen Umkleidung des in poetische Form gegossenen Gesangstextes; jener durchläuft sozusagen alle Möglichkeiten der Verbindung eines Textes — prosaischen oder poetischen — mit einer melodischen Linie, angefangen von der kaum über den Sprachgesang hinaus gehenden Rezitation bis zu den reichsten melismatischen Gewinden. Diese verschiedenen musikalischen Stile mußten ihren außermusikalischen Grund haben, und dieser ließ sich am einfachsten in ihrer liturgischen Umwelt ausfindig machen. Wie die melodische Gleichmäßigkeit der evangelischen Choräle ihren letzten Grund in ihrer Bestimmung als Gemeindegesang besitzt, so mußten die verschiedenen gregorianischen Stile sich aus einer Ausführung durch verschiedene Organe ableiten lassen. Die Zauberformel, die mit einem Schlage die meisten Schwierigkeiten löste, lautet: Solist, Chor und Volk. Sämtliche Musikstile des mittelalterlichen Kirchengesanges gründen sich auf die künstlerische Leistungsfähigkeit der Organe, denen sie übertragen sind. Damit aber verschob sich die Untersuchung auf die Entstehung, Umbildung und Schicksale dieser liturgischen Faktoren und erweiterte sich zu einer geschichtlichen Darstellung der musikalischen Teile der Liturgie. Diese stellte sich als erste Aufgabe ein, wenn es sich darum handelte, die gregorianische Kunst wissenschaftlich zu erfassen und zu begreifen. Sie bildete den Inhalt des ersten Teiles der zweiten Auflage 1901. Die Notwendigkeit, aber auch der Gewinn der dafür unternommenen Untersuchungen und Quellenstudien erwies sich um so größer, je weiter sie fortschritten. Allmählich erwuchs so ein Bild der äußeren Choralgeschichte, das zahlreiche bisherige oder jüngst vorgetragene Auffassungen zurückdrängte oder umgestaltete. Am meisten wurde die zuletzt von Fleischer vertretene Annahme betroffen, daß der christliche Kirchengesang viele Jahrhunderte hindurch sich in ganz schmucklosen Formen bewegt habe, und reichere Bildungen nicht vor dem 8. Jahrhundert aufgetreten seien. Dieser Behauptung stellten die besten liturgischen Quellen den Nachweis entgegen, daß die älteste Ordnung christlichen Kultgesanges vornehmlich Sologesang des Kantors, eines Fachmannes, war und daß der Chorgesang erst seit dem 4. Jahrhundert sich nachhaltiger zu entwickeln begann. Gerade die mit liturgischen Gründen als die ältesten nachweisbaren Meßgesänge prangen in reichem melodischem Schmuck. Dazu kommen bestimmte Quellenangaben, die musikalisch entwickelte Gesänge für eine ganz alte Zeit sicherstellen. Zuzugeben ist, daß wir keine praktischen Denkmäler des lateinischen

Kirchengesanges besitzen, die dem 8. Jahrhundert vorausliegen; dabei hat man aber zu bedenken, daß im Norden die vorgregorianischen Gesänge der gallikanischen Liturgie vielleicht überhaupt niemals aufgezeichnet waren, die gregorianisch-römischen aber erst unter Pipin und Karl dem Großen Eingang fanden, im Süden die zahlreichen Verwüstungen Roms und anderer Stätten Italiens noch andere Schriftwerke ganz alter Zeit vernichteten. Hier treten eben die liturgischen Quellen ein und ergänzen die Lücken der musikalischen mit sicheren Angaben.

Die Scheidung von Solo und Chor bestimmt die gesamte kirchengesangliche Praxis bis weit ins 16. Jahrhundert hinein, da sie durch Anweisungen des liturgischen Zeremonials festgelegt war. Noch die Erstlinge mehrstimmigen Gesanges führen darauf; aufgehoben wurde sie erst im 17. Jahrhundert, als mit dem allgemeinen Niedergange der Chorverhältnisse und der Verdrängung des einstimmigen Chorals durch polyphone Missae- oder Propriumsstücke das Verständnis für die stilistischen Eigenheiten der älteren Kunst schwand. Für das ganze Mittelalter aber gilt, daß dem oder den liturgischen Solisten melodisch ausgewachsene, dem Chor einfachere Gesänge auferlegt sind. In den verschiedensten Ausprägungen durchzieht der Gegensatz von Solo und Chor die großen liturgischen Formen der Gebetszeiten (Offizium) und der Messe, sodaß die geschichtliche Darstellung aller der Stücke des Introitus, des Graduale usw., aber auch der Antiphonen und Responsorien immer wieder darauf zurückzugreifen hat.

Es steht heute außer allem Zweifel, daß der lateinische Choral dem Osten in manchen Dingen verpflichtet ist. Diese Erkenntnis, die in der ersten Auflage der „Einführung" weniger hervortritt, drängte sich mir immer bestimmter auf. Die Auffassung, welche den Ursprung z. B. der Psalmtöne in die Katakomben verlegte, erwies sich als unhaltbar, sobald die liturgischen und musikalischen Fäden, die Ost und West verbanden, deutlicher wurden. Die musikalische Einrichtung der gregorianischen Pontifikalmesse offenbart allerlei Analogien zu östlichen Formularen; ja einige Namen der Sänger sind keine lateinische, sondern griechische, wie Paraphonista, Archiparaphonista, Chironomicos u. a. Bringt man damit die unbestreitbaren und starken östlichen Elemente in der Musiktheorie seit dem 8. Jahrhundert mit ihren Namen Protus, Deuterus, authentisch und plagal usw. in Verbindung, weiter die vielen griechischen Namen für die Tonzeichen des frühen Mittelalters, so läßt sich der östliche Einschlag im lateinischen Choral nicht in Abrede stellen, und es kann nicht mehr überraschen, wenn manche lateinische Gesänge schon im Text als Übersetzungen aus dem Griechischen sich erweisen. Diese Einwirkung von Osten her habe ich dann für die ganze Gattung der Sequenzen behauptet, und bleibe noch heute trotz des Widerspruches eines Hymnologen dabei; von allen musikalischen Momenten abgesehen, halte ich es für unmöglich, die seltsame poetische Struktur der ersten Sequenzen anders als aus der griechischen Hymnodik abzuleiten, mit der sie identisch ist. Diese Identität soll ein Zufall sein? Dies zu einer Zeit, in der nachweisbar griechische Mönche zahlreich in den Klöstern des Abendlandes weilten? Man muß einen starken Glauben haben, um anzunehmen, Notker und seine Zeitgenossen oder Vorgänger hätten ohne jede Berührung mit den östlichen Hymnen zufällig genau die dichterische Form gefunden, die von allem, was die lateinische Hymnodik bis dahin aufwies, so meilenweit verschieden, aber mit der gleichzeitigen griechischen gleich ist. Man darf sagen, daß die Beziehungen liturgischer und musikalischer Art zwischen Ost und West erst mit dem großen Schisma aufhörten; bis dahin standen die lateinische Praxis wie die Kunstlehre vielfach unter der Einwirkung griechisch-syrischer Sänger, deren Anwesenheit in Rom selbst, am Hofe des Papstes, durch liturgische Quellen des 7. und 8. Jahrhunderts bezeugt ist. Dennoch enthält der lateinische Choral des Eigenen sehr viel, und es wäre eine starke Übertreibung, ihn einfach für eine Nachahmung des östlichen zu erklären.

Die geschichtliche Darstellung der einzelnen liturgischen Formen in Messe und Offizium wurde durch systematische Untersuchung der Gesangs texte ungemein gefördert. Aufschlüsse über die Struktur der Gesangbücher und die mannigfachen Schichten, die

sie zusammensetzen und in verschiedene Zeiten hineinführen, waren ihre zuweilen überraschenden Ergebnisse, die auch bei der Behandlung der sog. gregorianischen Frage ihre Dienste leisteten. Die Tabellen am Ende des Buches ermöglichen dem Leser die Prüfung dieser Darlegungen und bieten zugleich eine Einführung in die wichtigsten Quellen mittelalterlichen Kirchengesanges, die Meßgesangbücher.

Wie ich schriftlichen Mitteilungen entnehmen mußte, die bald nach Erscheinen des Buches mir zugingen, machte die Schilderung der liturgischen Umwelt und der äußeren Entwicklungsgeschichte des lateinischen Chorals Eindruck, und ich wurde ersucht, zu Übersetzungen in fremde Sprachen meine Zustimmung zu geben. Am besten geriet die englische der Plainsong and Mediaeval Music Society, gut ist die italienische, weniger gelungen die französische. Jedenfalls war der Erfolg befriedigend und derart, daß ich die weiteren Arbeiten mit Freuden in die Hand nahm.

Nach der Darlegung der liturgischen Geschichte der Gesangsformen mußte deren schriftliches Kleid vorgenommen werden: die Palaeographie des Chorals. Das Material dazu wurde mittlerweile beschafft oder ergänzt, meist auf Studienreisen in zahlreiche europäische Bibliotheken. Die allgemeinen Richtlinien dieses 1905 veröffentlichten zweiten Teiles der „Einführung" folgten der Paléographie musicale. Insbesondere ist dies von der rhythmischen Neumenerklärung zu sagen, wobei ich heute es bekennen darf, daß mir schon damals gewichtige Bedenken dagegen aufgestoßen waren. Die von mir im vatikanischen Archiv aufgefundene Neumenerklärung (cod. lat. Palat. 235) hatte mein Vertrauen in die Theorie der Rhythmuslosigkeit und des Gleichmaßes der Tonbewegung der Neumen stark erschüttert; ich hatte aber, so gut es möglich war, die bereits bekannten Quellenangaben damit zu verbinden gesucht. Daß ich aber damit einen Irrweg eingeschlagen hatte, wurde mir bald genug offenbar.

Die Nachfrage nach den nunmehr vorliegenden zwei Bänden der zweiten Auflage war derart, daß noch vor Herausgabe des dritten, abschließenden Bandes die beiden genannten neu aufgelegt werden mußten. Das Haus Breitkopf und Härtel, dem ich im Einverständnis mit dem bisherigen Verleger das ganze Werk anbot, ging bereitwilligst darauf ein, und besorgte die dritte Auflage des ersten und die zweite Auflage des zweiten Bandes, die 1911 und 1912 der Öffentlichkeit übergeben wurden. Allgemein wurde die sorgfältige Drucklegung gerühmt; in der Tat hatte die neue Verlagsfirma alles aufgeboten, um dem Werke eine glänzende Ausstattung zu geben, sogar neue Typen für die Choralnoten waren angeschafft worden. Während aber der erste Band in der dritten Auflage nur ganz unbedeutende Veränderungen erfuhr, hielt ich es für meine Pflicht, den den Neumen gewidmeten Band ganz und gar umzugestalten. Zunächst mußten die orientalischen Neumen in die Darstellung bezogen werden, da die Zusammenhänge der lateinischen mit ihnen keinem Zweifel mehr unterliegen. Das Material dazu lieferten Handschriften im griechischen Patriarchat zu Jerusalem, von denen ich Photographien aus einer Mittelmeerreise mitgebracht hatte, und in Berlin. Die Gleichheit der Tonzeichen in der orientalischen und der occidentalischen Kirche tut sich dem ersten Blicke auf. Diese Berücksichtigung der griechischen und armenischen Neumen erweiterte den Umfang des Bandes um mehrere Bogen. Dankbar sei hier der großen und verdienten Arbeit gedacht, die Fleischer den griechischen Neumen gewidmet hat. Für die lateinischen Neumen, die, wie bereits in der ersten Auflage, durch zahlreiche Proben aller Familien erläutert sind, war ich fast ausschließlich auf eigene Untersuchungen angewiesen; hier stellten sich auch zahlreiche neue Tatsachen und andere Ergebnisse ein, welche über das bisherige Wissen hinausgehen. Ich erwähne den Nachweis, daß die St. Galler Neumen nicht auf Rom, sondern auf England und Irland hinweisen, daß die intervallmäßige Schreibung der Neumen älter sein müsse als die einfache wagerechte, die die Zeichen nebeneinander stellt, — zur Ergänzung erwähne ich die Abhandlung im Archiv I S. 516 ff. — daß sich in den Neumen zahlreiche Abweichungen von der diatonischen Linie verbergen, die aber bei der Zuhilfenahme des Liniensystems verschwanden. Am meisten beschäftigte mich die Neumenrhythmik, bei der ich nunmehr die Quellen allein reden ließ und

auf Konzessionen an neuere, aber als haltlos erkannte Theorien verzichtete. Zu lange stand die Literatur über diesen Gegenstand unter der Einwirkung eines vor einem Menschenalter auf Grund ungenügenden Materials vorschnell aufgestellten Systems, das aber gegen alle wissenschaftliche Methode und allen Quellenbefunden zum Trotz von einigen französischen Choralschriftstellern bis auf die Gegenwart gelehrt wird, leider auch in der deutschen populären Schriftstellerei kirchenmusikalischer Blätter seine unentwegten Anhänger und Verteidiger findet. Da die Angelegenheit in mehrfacher Hinsicht wichtig und lehrreich ist, so möge man es mir verstatten, hier noch einmal darauf zurückzukommen.

Die Theorie vom Gleichmaß der Tondauern im alten Kirchengesang ist abgeleitet von den spätmittelalterlichen Quellen, nach denen im 15. und 16. Jahrhundert die Noten der Choralschrift rhythmisch nicht unterschieden wurden. Woher sie stammt, wird offenbar, wenn man die untere Stimme der Mensuralmusik vom 13. Jahrhundert an sich vorhält, die häufig in gleichlangen Noten einhergeht (longae). Josef Pothier, der Vater der Solesmenser Benediktinerschule, hatte für den Choral vorsichtig immer nur die nicht zu große Verschiedenheit der Tondauern betont; er sagte, daß eine mathematische Gleichdauer einen unnatürlichen Vortrag ergeben müßte. Sein Freund, der Abt Sauter bemerkte sehr richtig: („Der liturgische Choral" S. 66): „Man entnaturalisiert den Choral, wenn man allen Noten in mechanischer Weise einen gleichen Wert gibt. Dadurch wird bei raschem Tempo der Gesang tänzelnd, kindisch und lächerlich." Pothier's Auffassung läßt sich durch die spätmittelalterliche Praxis einigermaßen stützen. Die jüngere Schule von Solesmes, André Mocquereau an der Spitze, schritt indessen zu einer mathematischen Gleichdauer aller einfachen Werte weiter, so aber, daß als Normalmaß nicht die lange Note des ausgehenden Mittelalters, sondern eine ziemlich kurze genommen wurde, in moderner Notenschrift die ♪. Ihre praktischen Ausgaben verwenden sogar zuweilen das Metronom. Um aber die Gleichdauer der Werte zu regularisieren, wurde die Theorie von der obligaten Zwei- und Dreiteiligkeit aller Bewegung zu Hülfe genommen und danach die Übertragung in moderne Noten eingerichtet. Diese ganz neue Theorie soll dann der frühmittelalterlichen „gregorianischen" Praxis entsprechen! Auf andere Einzelheiten sei hier nicht eingegangen, da uns nur die geschichtliche Seite der Sache angeht.

Von der rhythmischen Indifferenz Pothier's und dem mathematischen Gleichmaß Mocquereau's wissen nun die älteren Quellen nichts. Diese — und zwar nicht etwa lediglich die spekulativ gerichteten Autoren — aber auch die unmittelbar der Praxis dienenden Neumentabellen aus der Nähe von Rom (Montecassino) und aus dem Norden (Cod. Palat. 235) bezeugen die Virga der Neumen als Longa, das Punctum und den Haken als Brevis. Damit sind die Elemente der Neumenschrift bestimmt und damit auch die aus diesen Elementen sich zusammensetzenden Gruppenzeichen. Das Ergebnis ist eine Rhythmik, die sich aus freien Verbindungen von Longa und Brevis bildet. Die sämtlichen andern Quellenberichte bis zum Ende des 11. Jahrhunderts bekräftigen diesen Befund. Für jeden Unbefangenen und durch keinerlei praktische Gewohnheiten Verwirrten liegt die Sache durchaus klar am Tage.

Nun sollte man doch meinen, es sei elementare wissenschaftliche Forderung, daß jeder, der über Neumen und Choralrhythmus schreibt, sich mit diesem Tatbestande, insbesondere seinen authentischen Zeugen abfände. So wäre es auch sicher bei allen der Fall, die von kundiger Hand in die geschichtliche Methode und Quellenbehandlung eingeführt werden. Leider ist das bei unseren Choralisten anders. Mocquereau hat ein Buch über den Nombre musical grégorien geschrieben und würdigt die Quellenaussagen nicht einmal eines Wortes! Dafür stehen dort, wo man diese erwartet, tendenziöse und willkürliche statistische Tabellen oder Zusammenstellungen aus alten Gesangbüchern, die das Gegenteil von dem beweisen sollen, was in den Quellen steht.

Andere wissen längst, was für eine zweideutige Waffe solche Statistiken sind.[1]) Solange es eine Musikwissenschaft gibt, ist kein Beispiel einer so souveränen Verachtung von erstklassigem Untersuchungsmaterial erhört, wie diejenige, deren Gegenstand die Neumenquellen des 9.—11. Jahrhunderts sind. Der Grund ist ein sehr menschlicher; man will praktische Vortragsregeln, an die man sich gewohnt hat, nicht aufgeben oder auch nur umgestalten. Traurig ist, daß es auch bei uns Schriftsteller gibt, welche solche ungeschichtliche Konstruktionen nachsprechen und andere, die nicht den Mut haben, in dieser Sache wissenschaftlicher Ehrlichkeit Farbe zu bekennen.

Wer sich für Einzelheiten interessiert, nehme die „Neumenkunde" S. 353 zur Hand und die Nachträge in Bd. III der „Einführung" S. 531 ff.

Keinerlei Berechtigung besitzen die rhythmischen Theorien Riemann's; von ihnen hat im ganzen Mittelalter niemand etwas gewußt und sie sind ohne die geringste Beachtung der Quellen rein theoretisch konstruiert. In seinem Handbuch ist keine einzige der liturgischen Melodien des Mittelalters quellenmäßig rhythmisiert. In solchen Dingen war der große Gelehrte leider unbelehrbar.

Läßt man sich ohne Voreingenommenheit von den Zeugen der frühmittelalterlichen Rhythmik leiten, so ergibt sich als angenehme Zugabe die Erkenntnis eines gewissen kontinuierlichen Zusammenhanges in den rhythmischen Vorstellungen der Antike und des Mittelalters. Longa und Brevis sind als Grundelemente der antiken Rhythmik, aber auch der modalen Rhythmik des Ars antiqua des 12. und 13. Jahrhunderts längst erkannt. Zwischen ihnen liegt die freie metrische Verbindung von Longa und Brevis im christlichen Kirchengesang bis ins 11. Jahrhundert und vielfach darüber hinaus. Man darf sich schon vorstellen, daß es in der Praxis der Sänger mit der konsequenten Unterscheidung der Longa und Brevis nicht immer genau gehalten wurde; auch stimmen die Gesangbücher bereits des 10. Jahrhunderts in solchen Dingen durchaus nicht überein. Freiheiten dieser Art erklären auch den frühen Verfall der Choralmetrik namentlich in den romanischen Ländern. Dennoch darf man die mittelalterliche rhythmische Praxis vor der Mensuralperiode nicht einfach in Bausch und Bogen als barbarisch bezeichnen. Sie kannte ein rhythmisches Ideal, nur war es nicht von der Regelmäßigkeit und feinen Durchbildung desjenigen der Antike; dafür war es geschmeidiger und dem liturgischen Prosatext wohl anstehend.

Die Klarstellung dieser Fragen, zu der es keiner besonderen verdienstlichen Tat meinerseits bedurfte, sondern nur die Sammlung und Vergleichung aller rhythmischen Angaben der Quellen, halte ich für ein sehr wichtiges Ergebnis der „Neumenkunde". Bannister hat Recht, wenn er in der Introduzione seiner Monumenti vaticani di Paleografia musicale latina meint, falls meine Aufstellungen sich bestätigten, bedürfte die mittelalterliche („gregorianische") Rhythmik einer vollständigen Umgestaltung. Das glaube ich in der Tat, und die Sache wird um so eher zum wissenschaftlichen Austrage kommen, je weniger auf die Praxis der heutigen Choralreform Rücksicht genommen wird. Die Furcht, liebgewonnenen Dingen die geschichtliche Bestätigung versagt zu sehen, ist auch hier ein Hemmschuh für die wissenschaftliche Erkenntnis und verleitet manche zur Verleugnung der sichersten Grundsätze geschichtlicher Untersuchung.

Der III. Teil der „Einführung" konnte erst vor einigen Wochen der Öffentlichkeit übergeben werden. Er soll die mittelalterliche Monodie stilistisch erfassen, behandelt daher nach einer kurzen Übersicht über das Gesamtgebiet jede einzelne melodische Form und erläutert die Normen ihres Baues, ihre musikalische Eigenart, ihren Stil. Da Untersuchungen dieser Art bisher nur wenige vorgenommen worden sind, wird das Meiste, was hier vorgelegt ist, als neu bezeichnet werden dürfen.

---

[1]) Was Gevaert, La mélopée antique dans le Chant de l'Eglise latine p. VII der Introduction sagt: „nous ne pouvons nous rallier à leur méthode d'investigation qui, sous une apparence d'exactitude rigoureuse, est en réalité aussi peu scientifique que possible" gilt in noch höherem Maße von den rhythmischen Aufstellungen der Paléographie musicale und des Nombre musical grégorien. Was würde der große Forscher gesagt haben, hätte er dieses letztgenannte Buch erlebt?

Selbst für das liturgische Rezitativ, das verhältnismäßig viele Gelehrte beschäftigt hat, sind neue Regeln gefunden worden; dabei konnte auf Behelfe, wie die Einstellung der betreffenden Formeln in das antike Tetrachord, wie z. B. Pothier es zu tun liebte, verzichtet werden. Die Psalmmelodie der Lateiner gliedert sich in Formeln, die unter dem Rezitationston den ganzen Ton und solche, die darunter den halben Ton haben (subtonal und subsemitonal) und ist ursprünglich nicht mit dem Oktoechos verbunden gewesen. Erst die Verkettung beider führte zu den acht mittelalterlichen Psalmtönen, die sich dann in zahlreiche Spielarten, je für Solo und Chor, für Messe und Offizium zerlegte. Ich bezeichne melodische Weisen dieser Art als „gebunden“, weil sie unveränderlich sind und jeder Text der Lesung und Psalmodie sich ihnen unterordnet. Als „freie“ bezeichne ich melodische Stile, die jeden Text ihrer liturgischen Stelle melodisch besonders behandeln, also die antiphonischen und responsorialen. Die Untersuchung auch dieser Stile für Chor (antiphonisch) und Sologesang (responsorial) brachte des Bemerkenswerten manches an den Tag; ebenso aber die Entwicklung der liturgischen Koloratur aus der Interpunktionsmelismatik bis zur interpretierenden Vokalise, die äußere Struktur der Melismen. Aus primitiven, naturalistischen Regungen hat sich die Melismatik zu einer hohen und noch heute wirksamen, ästhetisch befriedigenden Struktur heraufgearbeitet, so aber, daß ältere Stadien durch die jüngeren, fortschrittlicheren nicht einfach beseitigt wurden, sondern daneben bestehen blieben. So gönnt das mittelalterliche und neuerdings wieder das Pianische Gesangbuch den verschiedenen Entwicklungsstufen der Kunst friedliches Zusammenleben. Daß die Variationstechnik dem Mittelalter geläufig war, beweisen die Responsorien des Offiziums, die acht Typen ganz auffällig bevorzugen. Für die Meßresponsorien sind charakteristisch zahlreiche Final-, Binnen- und Initialmelismen, die regelmäßig wiederkehren. Die Technik der wandernden Melismen ist synagogal. Zum ältesten Bestand des christlichen Kultgesanges gehören die sog. Tractus, die sich nur zweier melodischer Typen bedienen, eines des zweiten und eines des achten Modus. Erweisen sich diese beiden Tonarten damit als uralt und der Einführung des Oktoechos vorausliegend, so wird dies Ergebnis durch die Untersuchung anderer Formen bestätigt, z. B. der Allelulialieder, deren nachweisbar ältesten Stücke ebenfalls in einer dieser beiden Tonarten stehen. Feststellungen dieser Art sind geeignet, die Erforschung der Geschichte der Tonarten im Mittelalter und ihres Verhältnisses zu denen der Antike in eine neue Richtung zu lenken.

Die stilistischen Erläuterungen nehmen ausreichende Beispiele aus den alten Gesangbüchern zu Hilfe. Das gilt auch von den Gesängen mit poetischem Text, den Hymnen, Sequenzen und Tropen.

Wenige von denen, die bisher dem mittelalterlichen Kirchengesang nahegetreten sind, werden die Fülle von Stilen geahnt haben, den großen formalen Reichtum, die ihn auszeichnen. Jedem Kirchensänger ist es zwar geläufig, daß hier der lateinische Text einfacher, dort melodischer behandelt ist; daß aber in allen diesen Verschiedenheiten künstlerischer Ausdrucksweise bestimmte Normen walten, diese Erkenntnis war auch für mich überraschend; und so boten die Stunden, die ich der Erforschung der gregorianischen Formenlehre widmete, des Genußreichen vieles.

Das Interesse, das Studien der vorliegenden Art darbieten, beschließt sich nicht im lateinischen Kirchengesange, sondern greift auf die allgemeine Musikgeschichte über. In der Ausbildung der musikalischen Sprache hat der gregorianische Gesang ein gewaltiges Stück Arbeit getan und primitive Verhältnisse in die Regionen der musikalischen Kunst hinübergeleitet. Dieser seiner geschichtlichen Doppelstellung verdankt er einen Teil der Wirkung, die er noch heute auszuüben vermag, seines unverwüstlichen Lebens. Wer heute einem choraliter gesungenen Hochamte oder dem Nachmittagsgottesdienste der Vesper beiwohnt, an dem ziehen musikalische Leistungen zahlreicher Jahrhunderte ganz alter Zeit vorüber, zusammengehalten durch das Band liturgischer Zweckmäßigkeit. Der gregorianische Gesang ist eine lebendig gebliebene Musikgeschichte

und sein Studium eine wirksame Einführung in die Jugendzeit der musikalischen Kunst. Aber auch Parallelen zu neuen Musikformen sind zahlreich in ihm versteckt oder vielmehr Darstellungsmittel und Techniken, die man bisher als Schöpfungen der neueren Entwicklung ansah, gehörten bereits zum künstlerischen Hausrat der alten Sänger. Daß im alten Choral noch Keime verborgen sind, welche die Musik der Zukunft, zu befruchten vermögen, kann dem aufmerksamen Beobachter der gegenwärtigen Gährung kaum entgehen.

So darf ich beim Abschluß meines Choralwerkes hoffen, unserer Wissenschaft einen Dienst geleistet zu haben. Was daran unvollkommen ist oder sonst der Verbesserung bedarf, möge die Kritik aufweisen, die mir immer willkommen sein wird, falls sie vorurteilslos nach wissenschaftlichen Gesichtspunkten vorgeht. Der Bitte darf ich auch noch Ausdruck geben, daß die Ungenauigkeiten, verkehrten Bezeichnungen und auch Irrtümer in Sachen der alten Musik, die in so vielen Schriften und auch Büchern immer noch zu finden sind, allmählich verschwinden mögen. Es sollte nicht mehr vorkommen, daß eine Antiphone ein Hymnus genannt wird oder ein Responsorium eine Sequenz, daß dem hl. Ambrosius die Einführung von Responsorien zugeschrieben, daß die Figur des Torculus als Sinuosus bezeichnet wird usw. Hoffentlich ist auch die Zeit vorüber, in der man meinte, mit kürzeren oder längeren Darlegungen über die Tonarten und die Tonschrift dem Mittelalter gerecht zu werden. Die Bedeutung solcher Dinge soll nicht bestritten werden. Wichtiger aber ist doch das reiche künstlerische Leben, das in zahlreichen und nicht uninteressanten Formen und Stilgattungen seinen Ausdruck suchte und fand, aber auch das bewunderungswürdige Vermögen der Liturgie, alle diese künstlerischen Kräfte zu erzeugen, zu sammeln, zu gestalten und festzuhalten.

Das Bewußtsein zu einer sachlichen und gerechten Würdigung der alten Kunst beigetragen zu haben, ist ein reicher Lohn für die geleistete Arbeit. Daß sie vielen zugute komme, ist der Wunsch, mit dem ich diesen Bericht beschließe.

Protokoll der ordentlichen Mitgliederversammlung
der Gesellschaft der Freunde des Fürstlichen Institutes für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg im Buchgewerbehaus zu Leipzig am 13. Januar 1922.

An Stelle des erkrankten Hofrats Richard Linnemann eröffnete Prof. Dr. Minde-Pouet um 3 Uhr 15 nachmittags die ordnungsgemäß einberufene Versammlung und begrüßte die Erschienenen. Vor Eintritt in die Tagesordnung gedachte er mit warmen Worten der Anerkennung des allzufrüh dahingeschiedenen Direktors des Institutes Prof. Dr. Rau, zu dessen Ehren sich die Versammelten von ihren Plätzen erhoben.

Bei Eintritt in die Tagesordnung wurde das Wort zunächst dem vorläufigen Geschäftsführer der Gesellschaft, Hauptmann a. D. Ritter erteilt, der den nachstehenden **Bericht über die bisherige Entwicklung der Gesellschaft** (Punkt 1 der Tagesordnung) gab:

Ein abschließender Jahresbericht, wie ihn § 8 der zu genehmigenden Satzung in Zukunft erfordern wird, kann noch nicht gegeben werden, da unsere Gesellschaft kaum erst ein halbes Jahr alt ist. Die Angaben über die finanzielle Lage sind von dem gleichen Gesichtspunkt aus zu betrachten: den Einnahmen aus den Mitgliederbeiträgen stehen vorläufig lediglich die Kosten für die Herstellung des Werbematerials und die Propaganda gegenüber. Zuwendungen für das Institut und seine Veröffentlichungen — der eigentliche Zweck der Gesellschaft — sind bis jetzt noch nicht erfolgt. Eben dazu ist die heutige Mitgliederversammlung einberufen um über die endgültige Annahme der Satzung zu beschließen und einen voll geschäftsfähigen Vorstand zu wählen.

Die Gründung der Gesellschaft, die in erster Linie auf die Anregung der Herren Prof. Dr. Rau und Hofrat Richard Linnemann zurückzuführen ist, erfolgte am 20. Juni 1921 in Bückeburg, anläßlich der 5. Jahrestagung des Institutes. Ein Bericht darüber findet sich im Archiv für Musikwissenschaft, III. Jahrgang, Heft 3. Von Leipzig aus hatte bereits vorher die Werbung für den Ehrenausschuß eingesetzt, dessen Mitglieder vom Senat des Institutes sorgfältig ausgewählt waren sodaß er eine Auslese der bedeutendsten Musiker aus allen Teilen Deutschlands darstellt. Die Entwicklung der Gesellschaft ging in dem vergangenen halben Jahr langsam aber stetig vorwärts. Es bedurfte einer regen Werbetätigkeit, um die verhältnismäßig immerhin stattliche Mitgliederzahl, die der Gesellschaft heute angehört, aufzubringen. Der Mitgliederbestand betrug am Ende des Monats Juni 1920 63 Mitglieder (einschließlich 42 Ehrenmitglieder) und stieg bis zum heutigen Tage auf 172 Mitglieder.

Die Einnahme aus den eingegangenen Mitgliedsbeiträgen beläuft sich auf M. 55934.—, denen eine Gesamtausgabe von M. 13002.15 gegenübersteht, sodaß das verfügbare Vermögen der Gesellschaft M. 42831.85 beträgt. In dem Ausgabenposten sind enthalten die gesamten Herstellungskosten für das Werbematerial, das glücklicherweise in ziemlich großer Auflage gedruckt wurde; das illustrierte Werbeheft z. B. in 5000 Exemplaren, von denen nahezu 2000 verbraucht sind.

Unsere junge Gesellschaft ist gewiß keiner von den Bäumen, die in den Himmel wachsen. Indessen läßt die, wenn auch langsame, so doch stetige, sichere Weiterentwickelung mit Zuversicht darauf schließen, daß sie sich als ein lebensfähiges Gebilde erweisen wird, das hoffentlich recht kräftig weiter wächst und gedeiht, zum Besten des Fürstlichen Institutes für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg und der gesamten deutschen Musikwissenschaft.

Bei Beratung von Punkt 2 der Tagesordnung — **Genehmigung der Satzung** — entspann sich eine lebhafte Debatte über die endgültige Formulierung, deren Ergebnis folgende Zusätze und Änderungen waren:

§ 4. Das Geschäftsjahr läuft vom 1. Juni bis 31. Mai.

§ 5. Die Mitglieder haben einen jährlichen Beitrag zu leisten, dessen Höhe von der Mitgliederversammlung alljährlich im Voraus festgesetzt wird. Er beträgt für das Geschäftsjahr 1922/23 M. 50.—. Mitglieder, die jährlich mindestens M. 100.— über den jeweiligen Jahresbeitrag hinaus bezahlen, erhalten die Zeitschrift des Institutes S. . . . unberechnet zugesandt.

§ 6. . . . . . eine Gabe von Sammlerwert, die „in beschränkter numerierter Auflage hergestellt und“ nicht in den Handel gebracht wird.

§ 7. Die Gesellschaft wird verwaltet von einem geschäftsführenden Vorstand, der aus mindestens 7 Mitgliedern besteht und von der ordentlichen Mitgliederversammlung auf 3 Jahre gewählt wird. Wiederwahl ist zulässig. Die Mitgliedschaft des Vorstandes ist ehrenamtlich. Die Tätigkeit des Vorstandes wird durch eine besondere Geschäftsordnung geregelt, die von der Mitgliederversammlung zu genehmigen ist. Der jeweilige Direktor des Institutes gehört dem Vorstand an. Die Mitglieder des Vorstandes müssen Mitglieder der Gesellschaft sein. Der Vorsitzende des Vorstandes wird von der Mitgliederversammlung gewählt; die übrigen Ämter verteilt der Vorstand unter sich. Vertreter der Gesellschaft im Sinne des Gesetzes ist der Vorsitzende, im Verhinderungsfalle der Schatzmeister.

§ 8. Alljährlich einmal findet eine Mitgliederversammlung statt, die möglichst mit der Ende Juni stattfindenden Jahrestagung des Institutes zu vereinigen ist.

Es wurde hierzu angeregt, den Zeitpunkt tunlichst auf ein Wochenende zu legen. Schließlich wurde die Eintragung der Gesellschaft in das Vereinsregister beschlossen.

Punkt 3: **Neuwahl des geschäftsführenden Vorstandes.** Es wurde mitgeteilt, daß Herr Hofrat Linnemann bittet, von seiner Wiederwahl als Vorsitzender Abstand zu nehmen. Es wurden gewählt die Herren Geheimrat Hinrichsen, Leipzig, Paul Hirsch, Frankfurt a. M., Hofrat Richard Linnemann, Leipzig, Dr. Meyer, Leipzig, Prof. Dr. Minde-Pouet, Leipzig, H. v. Ohlendorff, Hamburg, Prof. Dr. Schering, Halle, Prof. Dr. Seiffert, Berlin, Dr. Wolffheim, Berlin. Das Einverständnis der Herren Paul Hirsch und v. Ohlendorff mit ihrer Wahl ist noch einzuholen, die übrigen Herren nahmen die Wahl an. Die Wahl des Vorsitzenden wurde für dieses Mal noch dem Vorstand selbst übertragen.

Punkt 4: **Wahl der Jahresgabe.** Prof. Seiffert teilte mit, daß als erste Jahresgabe der Faksimiledruck eines sehr seltenen und bisher unbekannten, von Prof. Dr. Wolf in Berlin jüngst für die preußische Staatsbibliothek erworbenen Einblattdruckes von Heinrich Schütz aus dem Jahre 1623 geplant sei. Die getroffene Wahl wurde gebilligt.

Zum Schluß würdigte Prof. Seiffert die Verdienste des vorläufigen geschäftsführenden Vorstandes und des vorläufigen Geschäftsführers und sprach ihnen den Dank der Gesellschaft aus. Es wurde sodann Prof. Minde-Pouet beauftragt, dem abwesenden Hofrat Linnemann die Grüße der Versammlung zu überbringen.

Hierauf wurde die Mitgliederversammlung um 4 Uhr 45 geschlossen.

Anschließend fand eine Vorstandssitzung statt, an der die Herren Hinrichsen, Meyer, Minde-Pouet, Schering, Seiffert, Wolffheim und außerdem die Herren Carl Linnemann und Ritter teilnahmen. Es wurden gewählt als Vorsitzender Prof. Minde-Pouet, als stellv. Vorsitzender Dr. Wolffheim, als Schatzmeister Dr. Meyer.

Es wurde mitgeteilt, daß der vorläufige Geschäftsführer, Hptm. a. D. Ritter, aus beruflichen Gründen seine Tätigkeit als Geschäftsführer niederzulegen gezwungen ist, sodaß sich die Wahl eines geeigneten Nachfolgers erforderlich macht. Hptm. Ritter gab sodann einen kurzen Bericht über Umfang und Art der bisherigen Werbetätigkeit.

Die Vorstandssitzung wurde um 5 Uhr 15 beendet.

V. g. u.

Minde-Pouet	Leo Ritter
als Vorsitzender.	als Protokollführer.

Neuerscheinungen

Institut d'Estudis Catalans, Barcelona

Els Madrigals i la Missa de difunts d'En Brudieu. Trancripció i notes históriques i critiques per Felip Pedrell i Mn. Higini Anglès, prev. Publicacions del Departament de Musica de la Biblioteca de Catalunya, I. 1921. 162 S. u. 244 S. Musik 8°. 20 pessetes.

Felipe Pedrell, der Nestor unserer Wissenschaft, hat, schaffensfreudig wie er noch immer ist, in gemeinsamer Arbeit mit Higini Anglès wieder ein Werk herausgestellt, das als ein neuer bedeutender Baustein zur katalanischen Musikgeschichte und als ein wertvoller Beitrag zur allgemeinen Musikgeschichte gebucht werden muß: Die Madrigale und die Missa defunctorum von Jean Brudieu. Nach den Forschungen des Priesters Anglès stammte Brudieu aus Frankreich und zwar, wie die Untersuchungen des P. Pujol dartun, aus Limoges, war „clericus simpliciter tonsuratus" und kam um Weihnachten 1538 nach Urgell an der Nordgrenze Kataloniens, wo seine Tätigkeit an der Kathedrale Juli 1539 ihren Anfang nahm. Hier blühte, wie die von Anglès veröffentlichten Kapell-Listen von Januar 1502 bis 1700 dartun, ein reges, kirchenmusikalisches Leben. Aktenmäßig ist Joan Brudieu 1539—1542, 1546, 1548 bis Febr. 1577, 1579 bis Mai 1586 als Singemeister nachweisbar. 1577 wollte er sich in das Haus des hg. Kruzifix zu Balaguer zurückziehen, um in Beschaulichkeit sein Leben zu beschließen. Aber schon März 1578 treffen wir ihn wieder als Singemeister an Sancta Maria del Mare zu Barcelona, und Mai desselben Jahres rief ihn sein Kapitel nach Urgell zurück, wo er nach segensreicher Tätigkeit 1591 starb. Für seine musikalische Bedeutung spricht seine vierstimmige Madrigalsammlung, die 1585 in Barcelona erschien und von der die Auffindung eines Exemplars in der Biblioteca de l'Escorial glückte, spricht weiter ein Requiem, das hs. in dem Kapitelsarchiv der Kathedrale von Urgell aufbewahrt wird. Beide Werke, die eingehend beschrieben, durch Faksimilien veranschaulicht und im einzelnen eingehend beleuchtet und analysiert werden, werden in Neudruck vorgelegt. Die Neuausgabe rechtfertigt sich durchaus, denn es handelt sich um Musik, die der Wiederbelebung wert ist. Pedrell hat sich als Herausgeber so rühmlich bewährt, daß sich im allgemeinen gegen die Edition nichts einwenden läßt. Nur in der Akzidentienfrage stimme ich mit ihm nicht überein. Hier bestehen Unklarheiten in Fällen, wo das Original gegen einen gefärbten einen ungefärbten Ton setzt, wie auf S. 1 Takt 14, S. 4 Takt 2, Seite 21 Takt 2 oder wo, wie auf S. 11 Takt 7, sich der Herausgeber ganz ohne Grund aus Furcht vor dem mi contra fa zur Eliminierung eines Kreuztones verleiten läßt. Der Lehre von den semitonia subintellecta ist nicht immer Rechnung getragen worden, ich führe nur S. 217 Takte 5—6, S. 218 Tenor Takt 4 an. Auf S. 227 zieht die Beobachtung des Alt-Motivs auch in den andern Stimmen Erhöhungen nach sich. Dann und wann wie z. B. in Takt 3 von Seite 109 lassen sich auch durch das Chroma unerlaubte Quintenparallelen in die damals erlaubte Folge verminderte und reine Quinte umwandeln. Der Satz Brudieu's ist wohllautend, die Stimmen sind geschickt miteinander verknüpft. Dann und wann begegnen, wie bei fast allen Meistern, einmal Quintenparallelen. Ab und zu prallen auch die Stimmen hart aufeinander, wie auf S. 111 Takt 2 die Töne f', g', a' oder auf S. 116 Takt 12 die Töne d', es' g' d'', die nicht ganz regelrecht geführt sind. Auch springt z. B. in Takt 11 von S. 113 die Oberstimme nach einer Pause nicht gerade schulgemäß mit a' in den Akkord d' f' b' hinein. Das sind aber Zugeständnisse, die der Charakteristik gern gemacht werden. Die sorgfältige Arbeit der Herausgeber verdient reichen Dank. J. W.

Privatdrucke von Dr. Werner Wolffheim, Berlin.

Reformation. Lob vnnd satzung der Edlen vnd lieblichen Kunst der Musica. Wie sie in der Singer geselschafft alhie zu Wormbs gehalten werden in Reymen gestelt durch Casparn Scheyten Pedagogam zu Wormbs. Anno 1561. Gedruckt in der Curfürstlichen Stat Heydelberg bey Johann Kholen Wittfrawen.

Den Teilnehmern am Festessen der Gesellschaft der Bibliophilen in Berlin am 16. Oktober 1921 gewidmet. Die originalgetreue Wiedergabe besorgte die Firma Richard Labisch & Co. in Berlin in 500 gezählten Stücken.

Vgl. Archiv I₁, S. 43 ff.

Kurzes Verzeichnis der Tabulatur-Drucke in der Bibliothek Dr. Werner Wolffheim für Martin Breslauer zum 16. Dezember 1921 zusammengestellt.

Handpressendruck der Officina Serpentis in 20 Exemplaren.

Der Mozart-Verein zu Dresden.

Der Mozart-Verein zu Dresden 1896—1921. Gedenkschrift zum 25jährigen Bestehen im Auftrage des Vorstandes verfaßt und herausgegeben von Professor Otto Schmid, Mitgründer und Vorstandsmitglied. Dresden, Hansa-Druckerei 1921. 29 S. 8°.

In lebendiger Darstellung sehen wir den Dresdener Mozartverein aus einer Zweiggruppe des Mozarteums zu Salzburg sich nach Bildung eines eigenen Orchesters 1897 zur Selbständigkeit durchringen und unter der künstlerischen Leitung von Aloys Schmitt (1896—1902), Max von Haken (1902—1916) und Adolf Hagen (1916—1921) sich zu einem bedeutsamen Faktor im Dresdener Musikleben auswachsen. Es würde zu weit führen, hier alle Werke zu nennen, für die der Mozartverein eintrat und mit deren Aufführung er für die Verbreitung Mozartischen Geistes wirkte. Als sichtbarer Erfolg der Vereinstätigkeit sei neben dem Mozartorchester nur die Errichtung jenes lieblichen Mozartdenkmals an der Bürgerwiese herausgehoben, das am 16. Juni 1907 enthüllt werden konnte. J. W.

Max Niemeyer, Halle a. S.

Gesellschaft für romanische Literatur Band 43: Rondeaux, Virelais und Balladen aus dem Ende des 12., dem 13. und dem ersten Drittel des 14. Jahrhunderts mit den überlieferten Melodien herausgegeben von Friedrich Gennrich. Band I: Texte. Dresden 1921. XVI u. 388 S. 8°.

Eine höchst verdienstliche Arbeit, deren Drucklegung bereits 1913 begann, aber durch den Krieg und den folgenden wirtschaftlichen Tiefstand so verlangsamt wurde, daß heute erst der erste Band mit den Texten vorliegt. Eine wirkliche Kritik, die des Verfassers tüchtige Arbeit beanspruchen kann, vermag erst geboten zu werden, wenn der darstellende zweite Teil vorliegt. Daß G's Werk in einigen wichtigen Punkten die Kritik herausfordert, sei nicht verschwiegen. Man braucht nur einmal die bei Coussemaker veröffentlichten Originalnotierungen der Rondeaux Adams de la Hale mit G.'s Übertragungen zu vergleichen und man wird z. B. in Nr. 75 und 80 überrascht sein, wie frei er die Regeln der ars antiqua handhabt. Vermißt wird der Vermerk bei den mehrstimmigen Sätzen, daß der Violinschlüssel für die Tenorlage gilt. Was ich an einstimmigen Melodien kurzer Hand habe nachprüfen können, ist zuverlässig wiedergegeben. Eine Arbeit ist hier von einem musikwissenschaftlich tüchtig durchgebildeten Romanisten geleistet worden, die als Ganzes herzlichen Dank verdient.

J. W.

G. E. C. Gads Forlag, København.

Angul Hammerich. Dansk Musikhistorie indtil ca. 1700. 1921. 243 S. 8° mit Abbildungen.

Mit großer Sachkenntnis werden die Nachrichten, die über die Pflege der Musik auf dänischem Boden seit der Bronzezeit erhalten sind, zusammengetragen und zu einer Reihe trefflich gesehener musikgeschichtlicher Bilder geformt. Daß hierbei die Forschungen H.'s in den Vordergrund treten, ist nicht zu verwundern, da er ja mit wenigen Ausnahmen nur auf seine und seiner Schule Arbeiten angewiesen war. Gut gewählte Beispiele und Bilder erhöhen die Anschaulichkeit des Bandes, der seinem Verfasser, dem ersten und ältesten dänischen Musikwissenschaftler von Fach, zur Ehre gereicht.

J. W.

Otto Holtze's Nachfolger, Leipzig.

Alfred Cosack und Dr. Erwin Walter. Praktische Einführung in das Russische. I. Teil. Russisches Alphabet mit Schreibhilfen und Lauttafel von Dr. Erwin Walter (1921). 4 S. 8°. 2.75 M.

Für bibliographische Aufnahme russischer Musikwerke ist das Heftchen mit Glück zu verwenden.

C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung (R. Linnemann) Leipzig.

Erwin und Elmire. Ein Schauspiel mit Gesang von Goethe, komponiert von Anna Amalia Herzogin zu Sachsen-Weimar-Eisenach 1776. Nach der in der Weimarer Landesbibliothek befindlichen handschriftlichen Partitur bearbeitet und zum ersten Mal herausgegeben von Max Friedlaender. 1921. 178 S. 4°. ℳ 200.—.

Speka-Musikalienverlag, Leipzig.

Neue Bahnen der Harmonik und ihrer Lehre in: Sigfrid Karg-Elert, „Grundlagen der Musiktheorie". Einführungskapitel des I. Teiles (Harmonielehre) der Grundlagen der Musiktheorie". 1921. 32 S. 8°. ℳ 5.—.

C. G. Roeder, Leipzig.

Walter von zur Westen. Musiktitel aus vier Jahrhunderten. Festschrift anläßlich des 75jährigen Bestehens der Firma C. G. Röder G. m. b. H., Leipzig. (1921). 111 S. 4° mit vielen Abbildungen.

Es war ein glücklicher Gedanke des Hauses Röder, das 75jährige Bestehen der Firma mit einer Festschrift über den Musiktitel feiern zu lassen. Bot sich doch hier wie seinerzeit bei Riemann's Festgabe zum 50jährigen Bestehen „Notenschrift und Notendruck" die Gelegenheit, die Leistungsfähigkeit des Hauses im hellsten Lichte zu zeigen. Die Schönheit der Typen, der erlesene Geschmack in der Anordnung der Schriftbilder und die Vollkommenheit der Wiedergabe der Faksimilien legen von dem großen Können der Offizin beredtes Zeugnis ab. Für das Thema Musiktitel konnte kein besserer Bearbeiter gefunden werden als Walter von zur Westen, der sich als Sammler wie als hervorragender Fachmann auf diesem Gebiete durch so manche Veröffentlichung bereits einen Namen gemacht hat. Bewußt scheidet er von der Betrachtung den reinen Schrifttitel aus und läßt auch schweren Herzens, abgesehen von einigen einleitenden, mit wertvollen Bildbeigaben ausgestatteten Bemerkungen, die theoretischen Drucke aus dem Spiele. Abstand nimmt er ebenfalls von den an malerischen Wirkungen reichen Signeten und beschränkt sich einzig und allein auf den Bildtitel praktischer Musikwerke. In anmutigem Plauderton weiß er uns an Hand sorgfältig ausgewählter Wiedergaben mit den auf den Titel gerichteten künstlerischen Bestrebungen in den verschiedenen Kulturepochen, mit dem Holzschnitt-Titel des Renaissancestils, dem Kupferstich-Titel des Barockstils, der Rokoko- und Zopfzeit und den Lithographien des 19. Jahrhunderts bekannt zu machen. Ein Stück Kunst- und Handwerksgeschichte zieht an uns vorüber. Bedeutende Meister wie Hans Holbein der Jüngere, die Schule Lucas Cranach's, Hans Baldung Grien, Tobias Stimmer, Jost Amman, Hans Nell, Dorigny, Eybelwieser, Lancret, Cochin, Royer, H. Fr. Gravelot, Moreau le Jeune, E. de Ghendt, P. A. Martier, Chodowiecki, M. v. Schwind, Graf Pocci, Hosemann, Adolf Menzel, Burger bis hin zu Max Klinger sehen wir mit mehr oder weniger Glück für den musikalischen Bildtitel wirken. Instrumentenkunde, Aufführungspraxis und Biographie gewinnen aus diesen Titeln nicht unwichtiges Quellenmaterial. Die Buchkunst kann aus dieser Arbeit reiche Anregung schöpfen. Ein paar Druckfehler seien zum Schluß angemerkt: Es ist zu lesen S. 6 Apiarius, S. 9 Rivista musicale, S. 11 Schmid, S. 17 Wyrsung und S. 27 Claude le jeune. J. W.

B. G. Teubner, Leipzig-Berlin.

Aus Natur und Geisteswelt 714. F. Volbach, Das moderne Orchester I: Die Instrumente des Orchesters, ihr Wesen und ihre Entwicklung. Zweite Auflage. 1921. 120 S. 8° mit 56 Abbildungen, kart. ℳ 6.80, geb. ℳ 8.80.

Eine für jeden gebildete Laien verständliche und durch sorgfältig ausgewähltes Bildmaterial anregend wirkende Instrumentenkunde. J. W.

Otto Halbreuter, Musikverlag, München.

Studienbuch von Gottfried Galston. 2. Abend: Ludwig van Beethoven. 2. (vermehrte) Auflage. 28 S. 8°.

Verf., der aufs energischste für die Urtextausgaben eintritt, will mit seinen Ausführungen der verständnisvollen Wiedergabe und der technischen Beherrschung der Sonaten op. 101, op. 106, op. 109—111 die Wege ebenen, nicht die Individualität unterbinden. Es wäre dankenswert, wenn unsere Meister des Vortrags dem Beispiel Galston's folgen wollten.

Max Reger, eine Sammlung von Studien aus dem Kreise seiner persönlichen Schüler herausgegeben von Richard Würz. Heft II Regers Persönlichkeit: Der Lebensgang von Richard Würz — Reger als Lehrer von Joseph Haas — Reger als Mensch von Dr. H. Unger. VIII u. 84 S. 8°.

Die drei Arbeiten haben dokumentarischen Wert. Gerade die deutliche Absicht, nichts zu beschönigen, macht sie uns besonders wertvoll. Die Liebe, die allen drei Verfassern die Hand geführt hat, spricht so beredt für Reger als Menschen und Lehrer, der ohne Frage seine Ecken und Kanten gehabt, der aber doch seine hohe Mission nie aus den Augen verloren hat. J. W.

Georg Müller Verlag, München.

Waldemar Schweisheimer. Beethovens Leiden, ihr Einfluß auf sein Leben und Schaffen. 1922. 210 S. 8°. *M* 40.—

Es ist modern geworden, die Krankheitsgeschichte unserer Musiker mehr oder weniger sensationell darzustellen. Hier handelt es sich um ruhige und sachliche Beleuchtung der Krankheitsberichte und kritische Erörterung der verschiedenen gestellten Diagnosen. Verf. lehnt Lues als Ursache der Erkrankung B.'s ab und möchte sowohl das Gehörsleiden, das sich als eine Erkrankung des inneren Ohres darstellt, als auch das Magen- und Darmleiden, welches Leberschrumpfung zur Folge hatte, auf einen schweren Typhus zurückführen, ohne aber zu einem zweifellosen Ergebnis zu gelangen. Ein jeder Gebildete wird der taktvollen Darstellung mit der größten Aufmerksamkeit folgen. Interessant ist es, die vielen Bedenken, die gegen B.'s späte Kompositionen erhoben und aus seinem Leiden erklärt worden sind, vom Verf. entkräftet zu sehen. An so manchem treffenden Urteil erkennen wir, daß hier nicht nur ein tüchtiger Arzt, sondern auch ein erfahrener Musiker spricht. J. W.

Gustav Bosse Verlag, Regensburg.

Almanach der deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1922. 1921. 236 S. 8°. Geb. *M* 12.—.

Ein jeder, der den Band in die Hand nimmt, wird erstaunt sein über den reichen Wissens- und Lesestoff, der vor ihm ausgebreitet wird, und die bedeutende künstlerische Anregung, die er erfährt. Die Bilder Hans Wildermann's, dem neben E. T. A. Hoffmann, dem Jubilar von 1922, der Hauptinhalt des Bandes gewidmet ist, haben in der Tat etwas Packendes, mag es sich um die Monatstafeln in Holzschnittmanier oder um die eigenartigen Szenenbilder und Figurinen zu Parsifal, um Faustbilder oder um Ex libris handeln. In dem Mittelpunkt des erzählenden Teiles steht E. T. A. Hoffmann, dem mehrere biographische Arbeiten von Wilhelm Matthiessen und Adelheid von Verch gewidmet sind, mit seiner Novelle „Don Juan". Verwandter Art sind zwei musikalische Märchen Wilhelm Matthiessen's, ihnen an die Seite zu stellen Richard Wagner's Novelle „Eine Pilgerfahrt" zu Beethoven. Daneben wird noch so manches Wertvolle geboten: Ungedruckte Briefe Hugo Wolf's, Aufsätze über „Lenau und die Musik", über „Ton und Farbe", über „das Konzertstück in F-moll" von Weber und so manche gute praktische Winke gegeben, wie in Marsop's Studie „Tageszeitung, Musikkritik, Freikarten", daß es wunderbar erscheint, wie für einen so geringen Preis eine solche Fülle des Vollwertigen geboten werden kann. J. W.

Verlag Ed. Strache, Wien—Prag—Leipzig.

Museion. Veröffentlichungen aus der Nationalbibliothek in Wien. Mitteilungen 1. Band: Robert Lach, Zur Geschichte des Gesellschaftstanzes im 18. Jahrhundert. 1920. 60 S. Text und 72 S. Musik. 4°.

Ausgegeben am 1. Februar 1922.
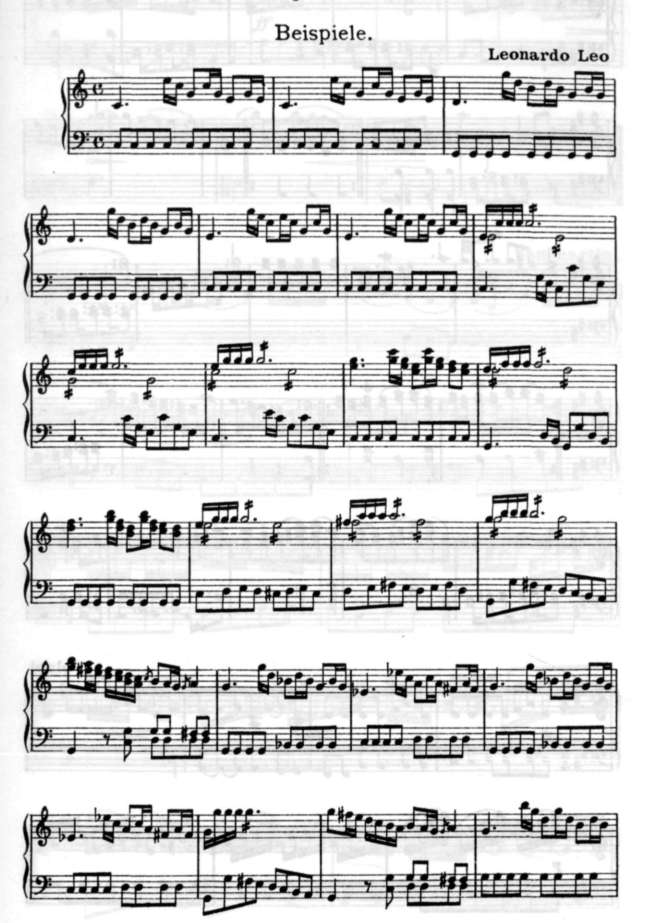
Für die Schriftleitung z. Zt. verantwortlich: Professor Dr. Johannes Wolf, Berlin-Friedenau, Beckerstraße 2, an den alle Sendungen zu richten sind.
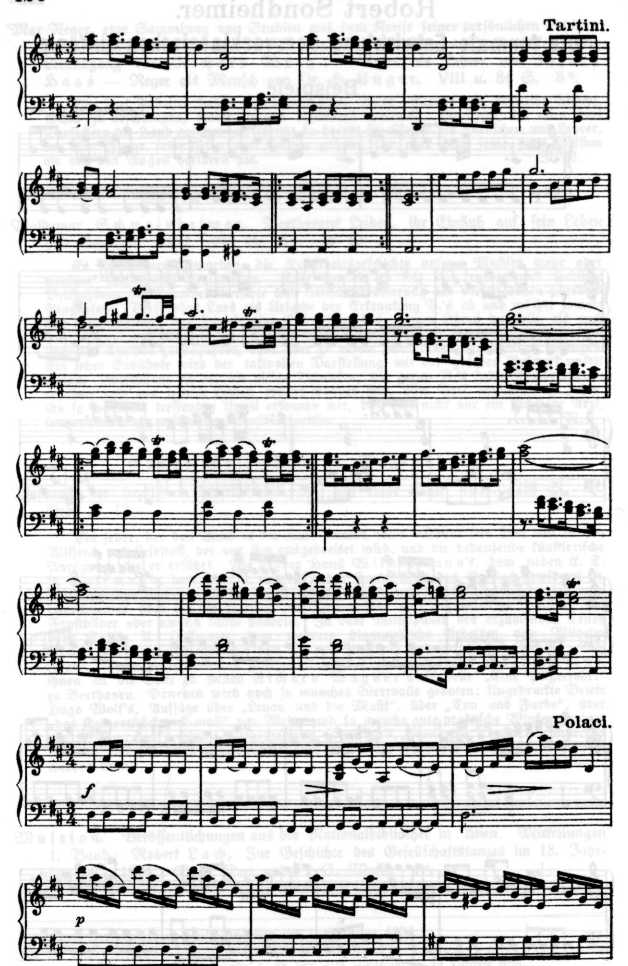
Robert Sondheimer.
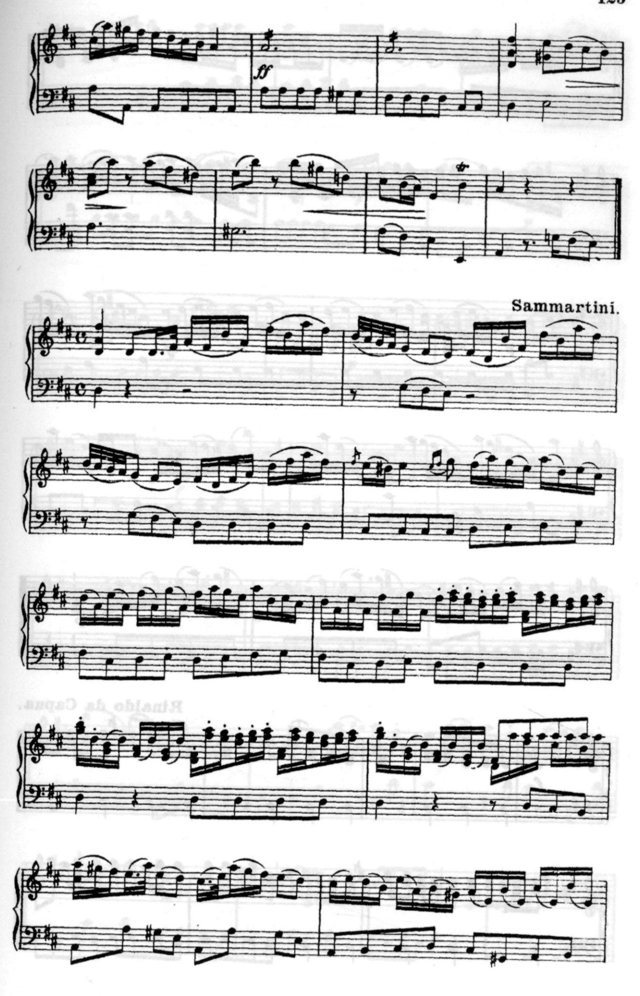
Die formale Entwicklung der vorklassischen Sinfonie.
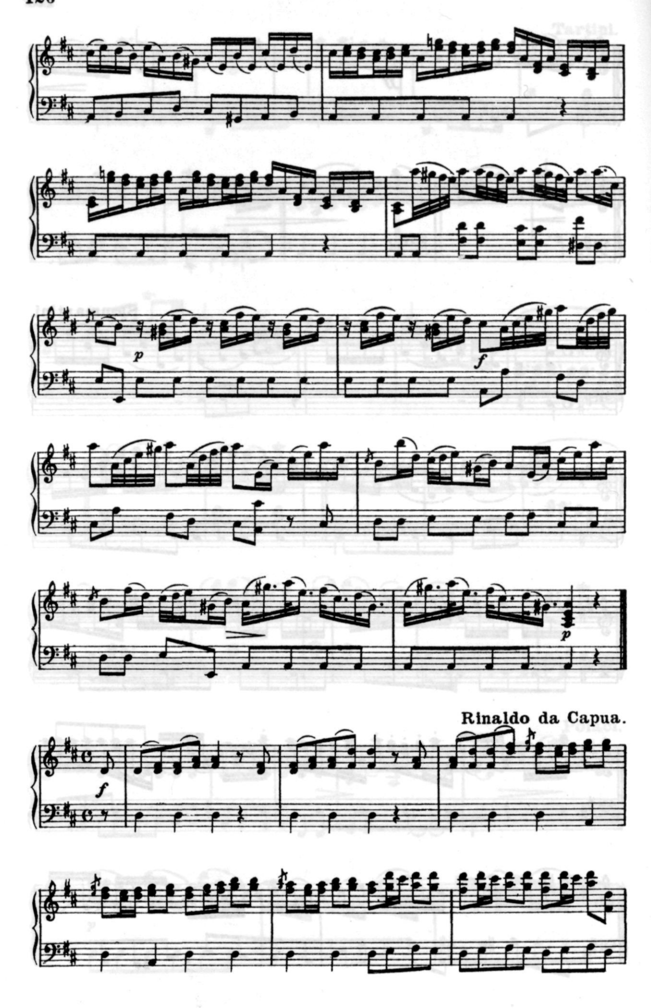
Beispiele.
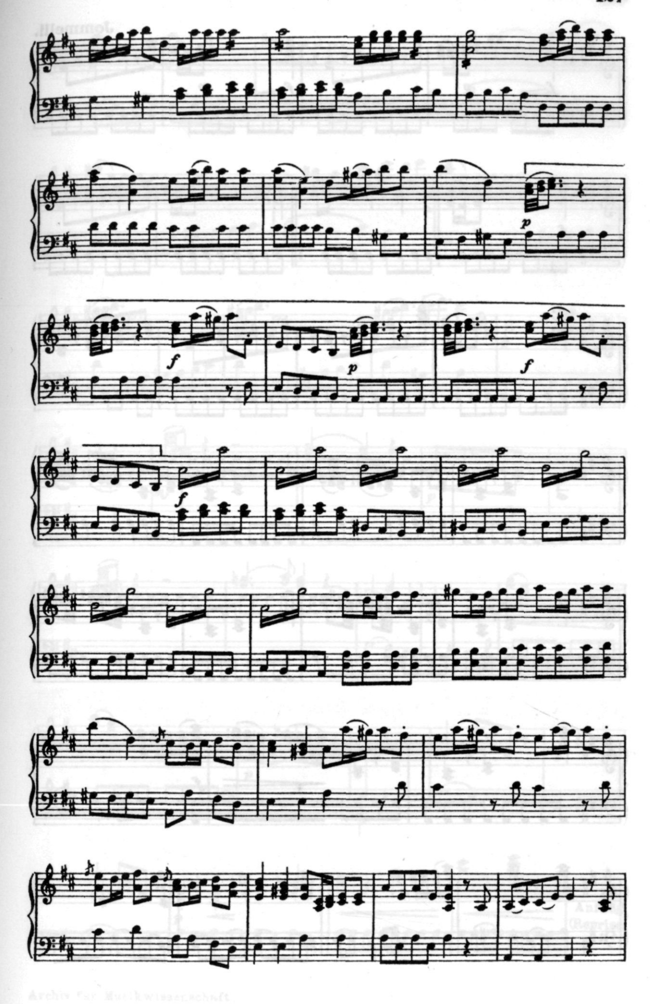
Leonardo Leo
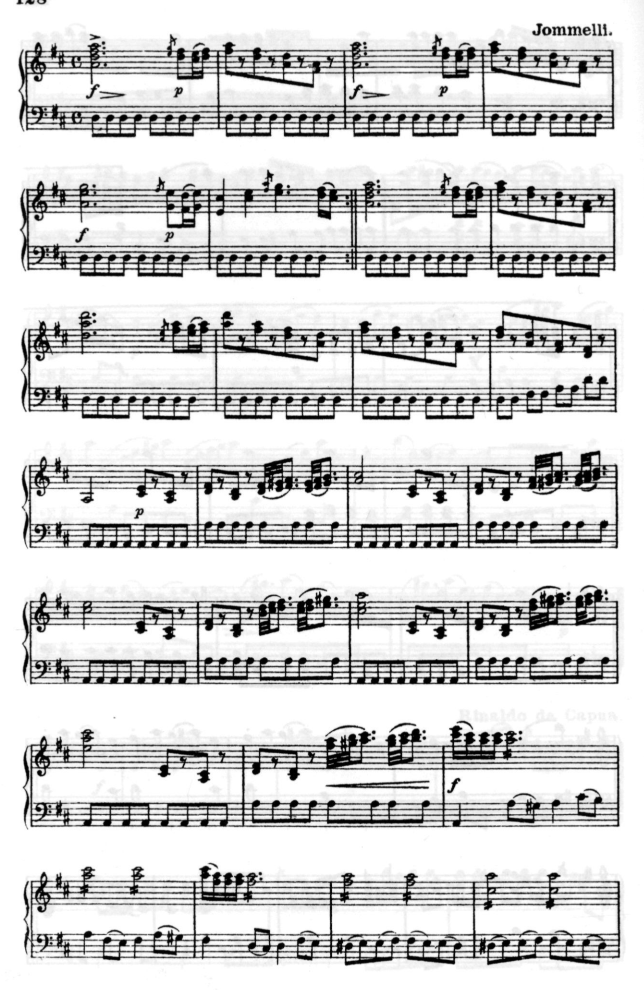



Tartini.
Polaci.
f
p


ff
Sammartini.


p
f
p
Rinaldo da Capua.
f



Jommelli.





mf
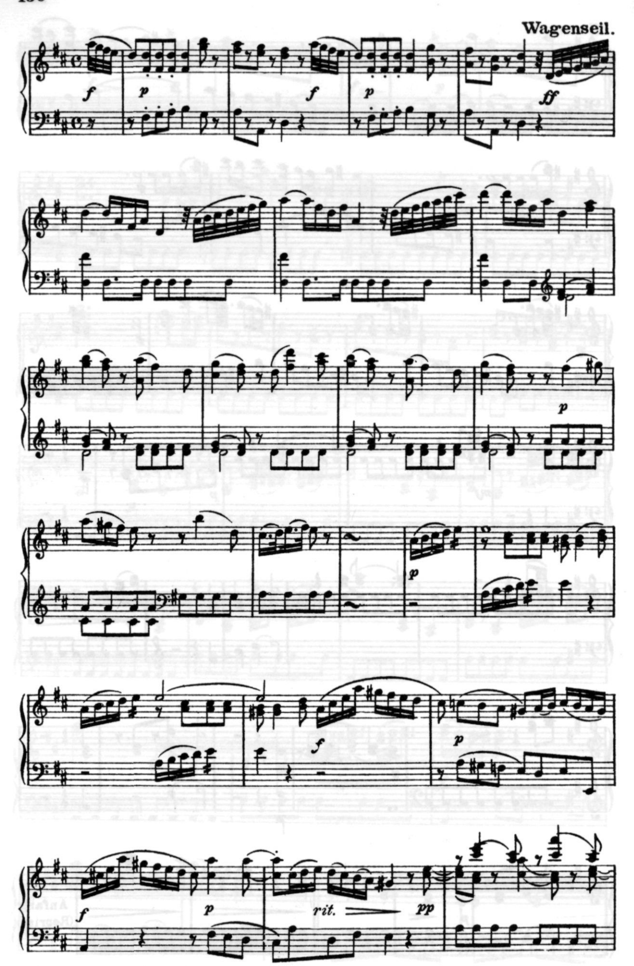
p
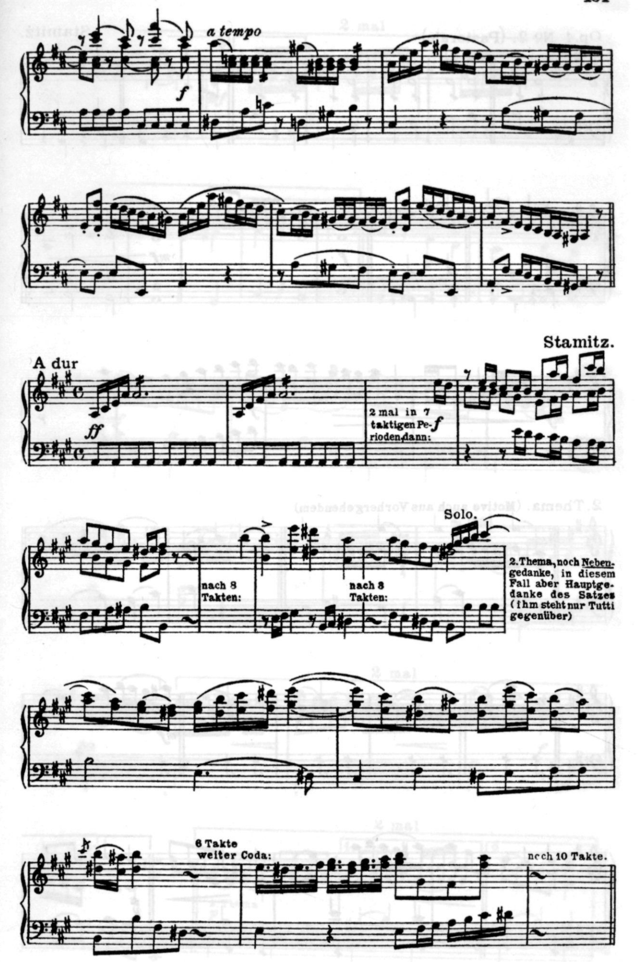
p
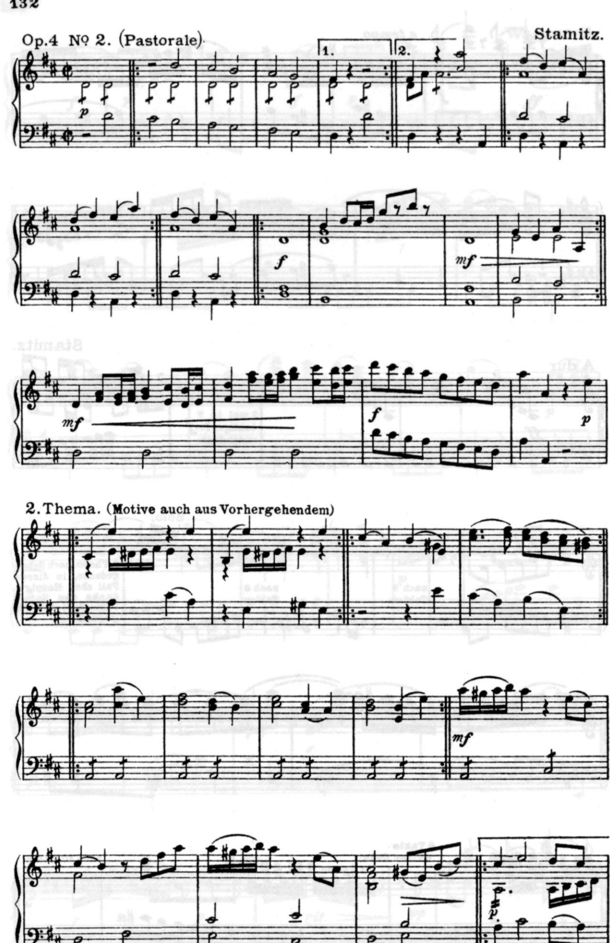
p

Anfang
(Reprise)
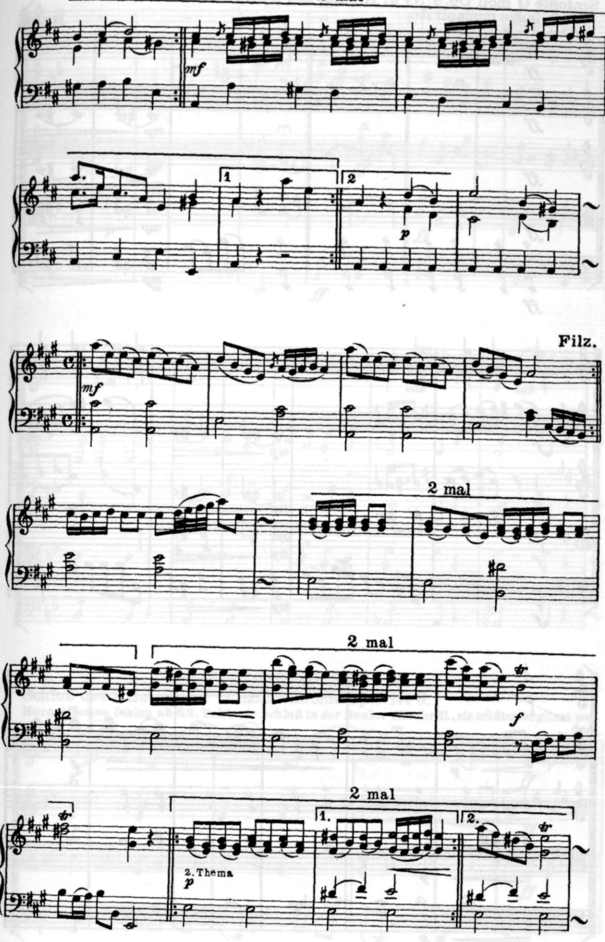
Wagenseil.
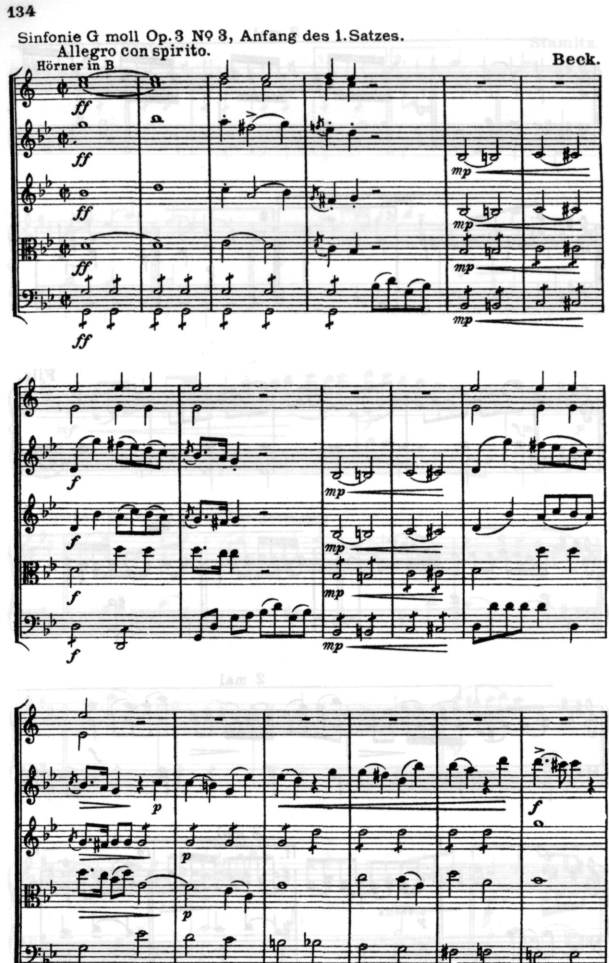



a tempo
f
Stamitz.
A dur
ff
2 mal in 7 taktigen Perioden, dann:
f
Solo.
nach 8 Takten:
nach 8 Takten:
2. Thema, noch Nebengedanke, in diesem Fall aber Hauptgedanke des Satzes (ihm steht nur Tutti gegenüber)
6 Takte weiter Coda:
nach 10 Takte.
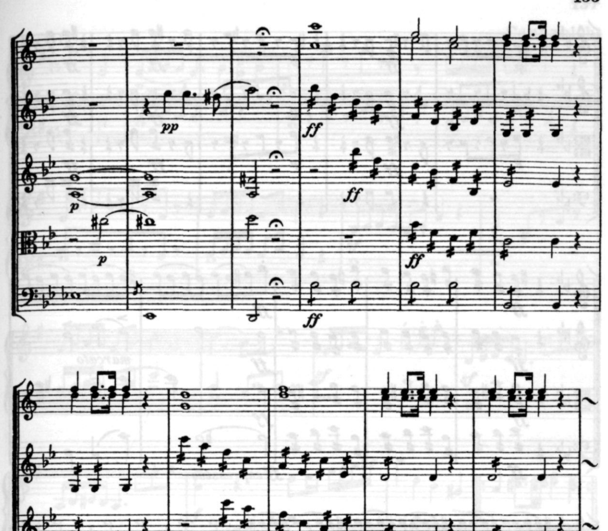


Op.4 Nº 2. (Pastorale)
Stamitz.
1.
2.
p
f
mf
mf
f
p
2. Thema. (Motive auch aus Vorhergehendem)
mf
p


2 mal
mf
1
2
p
Filz.
mf
2 mal
2 mal
f
2 mal
1.
2.
2. Thema
p
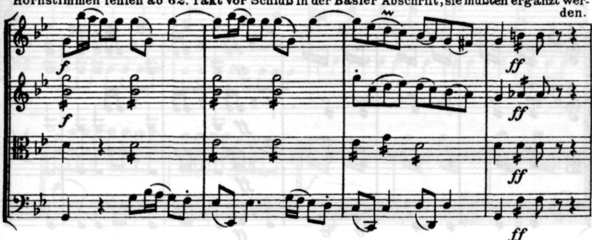
Sinfonie G moll Op. 3 Nº 3, Anfang des 1. Satzes.
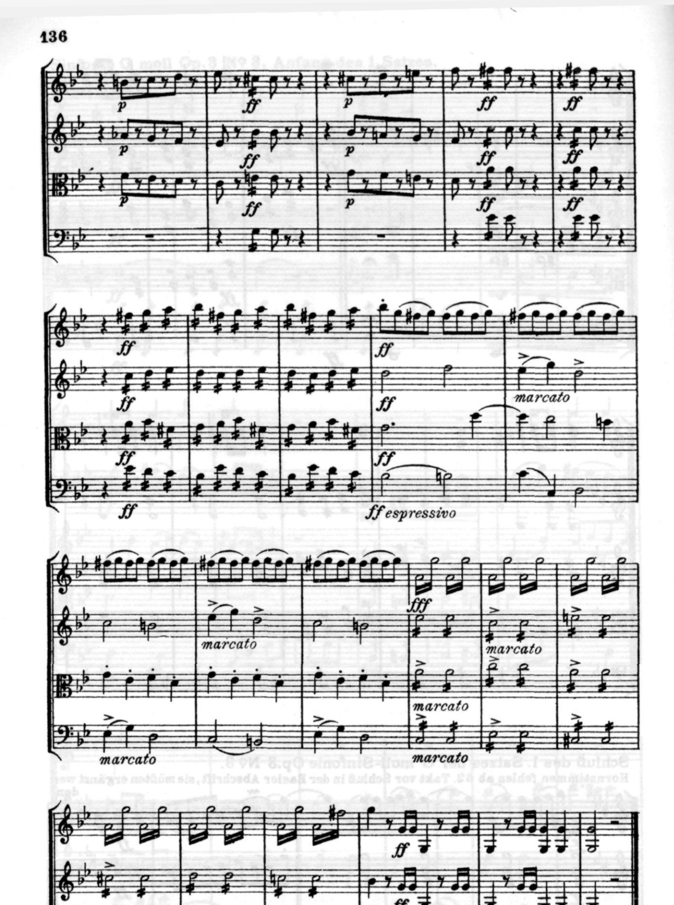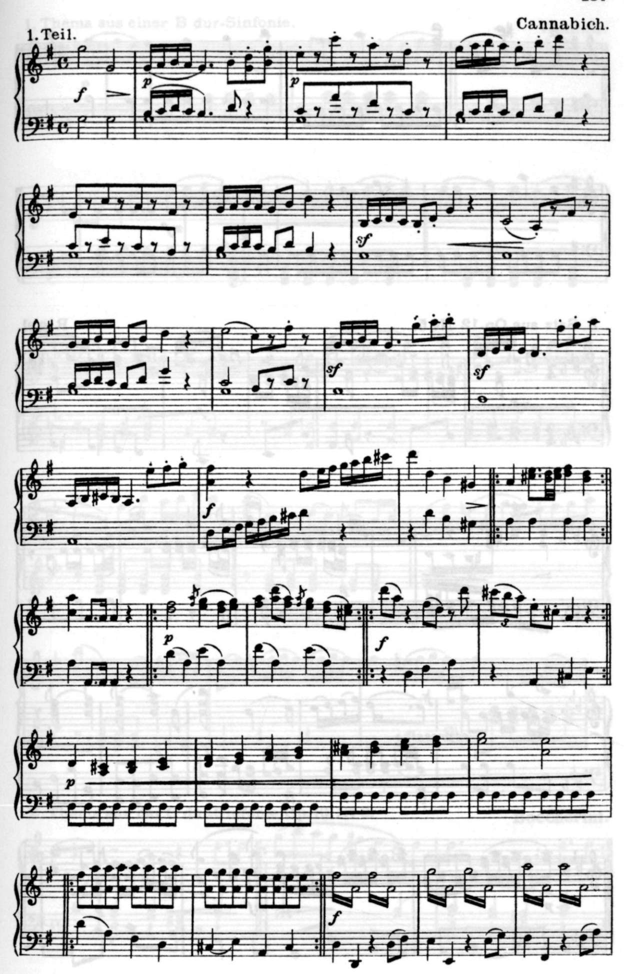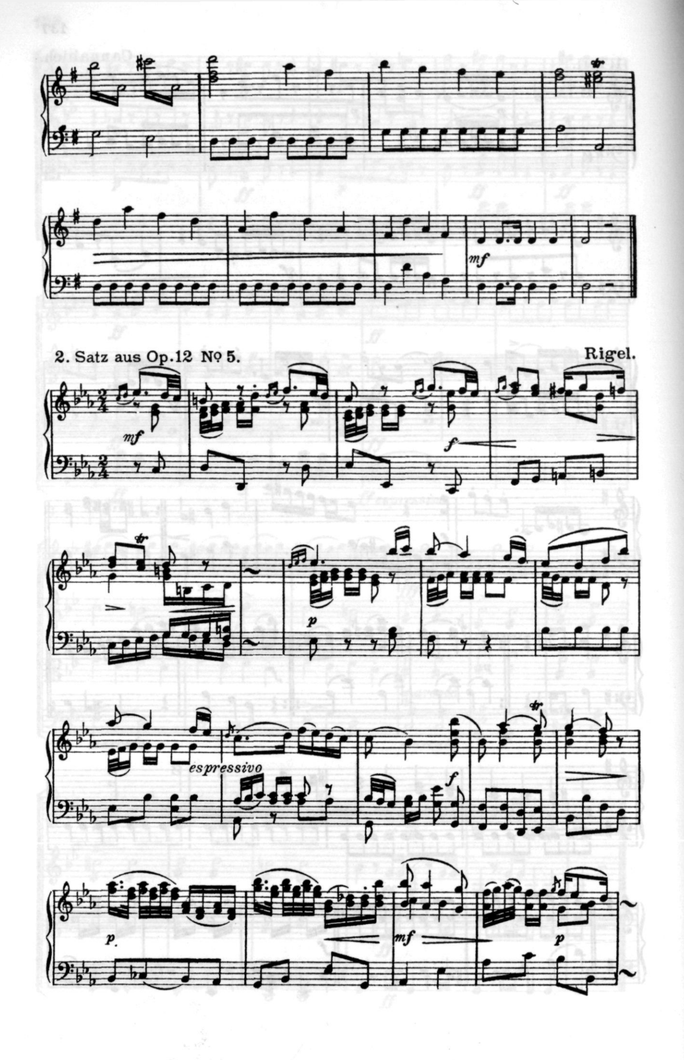




Schluß des 1. Satzes der G moll-Sinfonie Op.3 Nº 3.

Hornstimmen fehlen ab 62. Takt vor Schluß in der Basler Abschrift, sie müßten ergänzt werden.
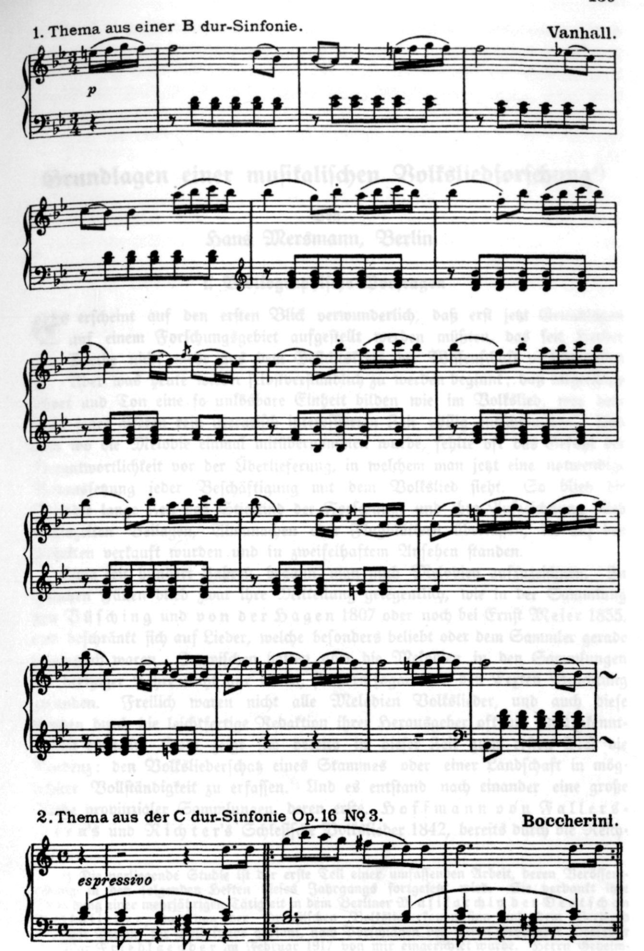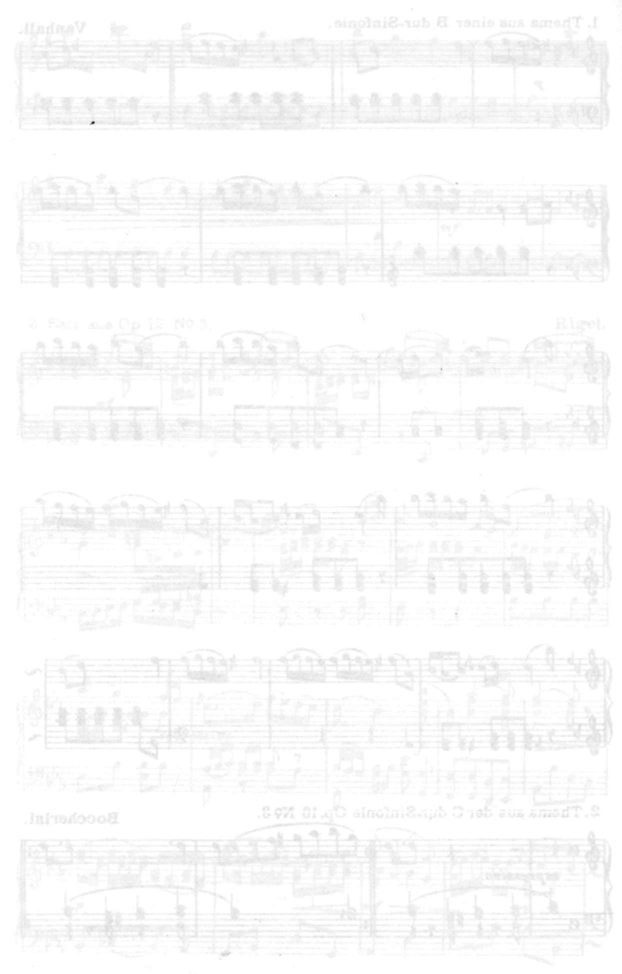



p
ff
marcato
ff espressivo
fff


Cannabich.
1. Teil.
f
p
p
sf
sf
sf
f
p
f
p
f



mf
2. Satz aus Op.12 Nº 5.
Rigel.
mf
f
p
espressivo
f
p.
mf
p


1. Thema aus einer B dur-Sinfonie.
Vanhall.
p
2. Thema aus der C dur-Sinfonie Op. 16 № 3.
Boccherini.
espressivo


2. Satz aus Op 12 No 3.
Rigel.

Grundlagen einer musikalischen Volksliedforschung[1])

Von

Hans Mersmann, Berlin

I. Bibliographische Vorfragen

Es erscheint auf den ersten Blick verwunderlich, daß erst jetzt Grundlagen auf einem Forschungsgebiet aufgestellt werden müßten, das seit Herder und Goethe nicht mehr aus dem Gesichtskreis der Wissenschaft verschwunden ist. Aber was heute wieder selbstverständlich zu werden beginnt: daß nirgendwo Wort und Ton eine so unlösbare Einheit bilden wie im Volkslied, war dem Blick jener älteren rein literarisch interessierten Zeit völlig entschwunden. Und auch wo die Melodie einmal mitübernommen wurde, fehlte oft das Gefühl der Verantwortlichkeit vor der Überlieferung, in welchem man jetzt eine notwendige Voraussetzung jeder Beschäftigung mit dem Volkslied sieht. So blieb die Melodie lange Zeit das Stiefkind der Forschung, und ihre Aufzeichnung blieb vereinzelten Beilagen, Almanachen oder Flugblättern überlassen, die auf den Märkten verkauft wurden und in zweifelhaftem Ansehen standen.

Etwa seit hundert Jahren begann man auch Melodien aufzuzeichnen. In manchen Fällen blieb zwar ihre Mitteilung gelegentlich, wie in der Sammlung von Büsching und von der Hagen 1807 oder noch bei Ernst Meier 1855, und beschränkt sich auf Lieder, welche besonders beliebt oder dem Sammler gerade zugänglich waren. Inzwischen hatten aber die Melodien in den Sammlungen der dreißiger Jahre nicht nur neben, sondern sogar vor den Texten Beachtung gefunden. Freilich waren nicht alle Melodien Volkslieder, und auch diese wurden durch die leichtfertige Redaktion ihrer Herausgeber oft bis zur Unkenntlichkeit entstellt. Doch zeigt sich bereits in dieser Zeit zum ersten Mal die Tendenz: den Volksliederschatz eines Stammes oder einer Landschaft in möglichster Vollständigkeit zu erfassen. Und es entstand nach einander eine große Reihe provinzialer Sammlungen, deren erste, Hoffmann von Fallersleben's und Richter's Schlesische Volkslieder 1842, bereits durch die Reich-

---

[1]) Die vorliegende Studie ist der erste Teil einer umfassenden Arbeit, deren Veröffentlichung in den folgenden Heften dieses Jahrgangs fortgesetzt wird. Sie verdankt ihre Entstehung einer mehrjährigen Tätigkeit in dem Berliner Musikarchiv der Deutschen Volkslieder, das von der Preußischen Volksliederkommission und dem Verband deutscher Vereine für Volkskunde geplant, nach Vorschlägen des Herrn Geheimrat Professor Dr. Max Friedlaender im Februar 1917 von mir eingerichtet wurde. Herrn Geheimrat Friedlaender bin ich für wertvolle Anregungen und sein dauerndes warmes Interesse an meiner Arbeit zu herzlichem Danke verpflichtet.

haltigkeit des Materials und Sorgfalt seiner Wiedergabe vorbildlich war. Durch diese Sammlungen, welche bis in die Gegenwart hinein fortgesetzt werden, ist einer musikalischen Volksliedforschung das Material in die Hand gegeben. Es wird durch zahlreiche ungedruckte Lieder vermehrt, die im Auftrag der provinzialen Vereine für deutsche Volkskunde aufgezeichnet werden, und umspannt nun fast alle Gaue Deutschlands, wenn auch mit starkem Übergewicht der westlichen und südwestlichen.

Dadurch, daß die Sammlungen ihre einzelnen Lieder häufig aufeinander verwiesen, wurde ein erstes Problem angedeutet: die vergleichende Betrachtung von verschiedenen Fassungen eines Liedes. Seine Lösung blieb freilich beschränkt, indem die Zahl der Vergleichsquellen begrenzt war oder der Sammler bei dem Vergleich oft von einseitigen Gesichtspunkten geleitet wurde; dazu überwogen auch hier literarische oder ethnographische Momente. Immerhin ist in diesen vergleichenden Anmerkungen, welche auch über die Geschichte der einzelnen Lieder Bemerkungen brachten, der erste Versuch zu erblicken, dem Problem einer musikalischen Volksliedforschung näher zu treten.

Das Schwestergebiet der Textforschung war da schon wesentlich vorgeschritten. Es hatte freilich auch bereits eine Geschichte hinter sich, welcher Männer wie Herder, Goethe und Uhland angehörten. Die Grundbegriffe waren geklärt, das Material großenteils gesichtet. Trotzdem sind Studien wie die im folgenden mehrfach zitierte Einleitung von John Meier's „Kunstlieder im Volksmunde"[1]) noch vereinzelt, und was die Vorberichte der Sammlungen enthalten, ist trotz aller Reichhaltigkeit für die literarische Volksliedforschung meist nicht fruchtbarer als für die musikalische.

Der Grund liegt darin, daß beiden Gebieten bisher die Möglichkeit fehlte, ihr Material als eine Gesamtheit zusammenzufassen und zu durchdringen. Der ganze Komplex eines Liedes, welcher seine sämtlichen Erscheinungsformen, Varianten und abgeleiteten Fassungen umspannt, müßte erst in jedem Falle sofort erreichbar sein, ehe die Zufälligkeit aller Teilergebnisse überwunden werden könnte. Dem Forscher müßten für jedes einzelne Lied von einem Ausgangspunkt aus sämtliche handschriftlichen und gedruckten Quellen vorgelegt werden, die ihm zugleich die Beziehungen zu allen verwandten Fassungen erschlössen; dabei ist der Begriff der Verwandtschaft in weitestem Sinne gefaßt. Die Möglichkeit einer solchen Zusammenfassung besteht in der Form eines Archivs, welches alle einzelnen Objekte umspannt, ordnet und auf einander bezieht. Das ist für die Texte verhältnismäßig einfach. Die Grundsätze der Anordnung geben sich von selbst: Objekt ist das einzelne Lied oder die Strophe, das äußere Scheidungsprinzip die alphabetische Ordnung der Anfangsworte. Schwieriger lag die Frage für ein Archiv der Melodien. Hier war es erst nötig, ein Anordnungsprinzip zu finden, welches geeignet war, eine große, wenn auch nicht unbegrenzte Zahl von Melodien zu umspannen und dennoch deutlich von einander zu trennen, ein Problem, dessen Bedeutung über den Fall eines örtlichen Archivs hinausgeht.

---

[1]) Halle 1906.

So ist es verständlich, daß die Frage, wie man Volksliedmelodien katalogisieren könne, vor einiger Zeit öffentlich aufgeworfen wurde[1]). Sie war in der Praxis sicher schon mehr als einmal gestellt und gelöst worden, gewann aber für die Musikwissenschaft, welche noch immer tief in den Vorfragen der Bibliographie steckte, eine gewisse Bedeutung. Es wurden verschiedene Vorschläge gemacht, die der Frage von mehreren Seiten aus näher kamen. Das ist erklärlich, da die Forderung, daß gerade Volkslieder das Objekt der Katalogisierung sein sollten, neue Schwierigkeiten in sich barg. Verschob hier doch die geringste und unwesentlichste Abweichung, ein bloßer Auftakt, oft die melodische Physiognomie von Grund aus.

Unter den Aufsätzen, welche sich im engeren oder weiteren Zusammenhang mit diesem Thema beschäftigen, sind am wichtigsten die von Koller und Krohn[2]). Die allgemeine Bedeutung von O. Koller's Untersuchungen wird dadurch eingeschränkt, daß er sich lediglich mit älterer Literatur beschäftigt und seine Beispiele nur Böhme's Altdeutschem Liederbuch entnimmt. Er verwirft das harmonische und rhythmische Prinzip als Ausgangspunkt und beschreibt dann zwei Methoden für die Anordnung von Liedern nach der Melodik ihrer Anfänge. In der ersten bezeichnet Koller die Melodietöne mit Buchstaben und ordnet die so erhaltenen Anfänge nach dem sprachlichen Alphabet ohne Rücksicht auf die dadurch bezeichnete Tonhöhe. Später verschiebt er das Anordnungsprinzip ins Musikalische. Er beginnt mit den tiefsten vorkommenden Anfangstönen und läßt die höheren Anfänge folgen, braucht aber zur ausreichenden Scheidung der Gruppen bis zu neun Tönen. Dabei berücksichtigt er anfangs alle Töne gleichmäßig, später schaltet er die Wiederholungen des gleichen Tones aus. Er findet schließlich auch dieses Prinzip für Volkslieder ungeeignet, da es auch durchgehende und nebensächliche melodische Werte als gleichbedeutend begreift, und kommt dann dazu, als Anordnungsprinzip nur die Hebungen der Melodie zu betrachten und auf gleiche Weise zu bezeichnen. Er ordnet nun die Melodien nach der Tonhöhe ihrer vier ersten schweren Töne.

I. Krohn geht im Gegensatz zu Koller von dem wissenschaftlichen Zweck einer Melodienordnung aus. Er empfiehlt eine Ordnung der Lieder nach inhaltlichen Gesichtspunkten oder nach der Art ihrer Verwandtschaft, also ihrer melodischen, harmonischen oder rhythmischen Abweichungen von einem festzustellenden Typus. Seine Untersuchungen führen ihn zu der Forderung, eine Melodienkonkordanz herzustellen, um innere Gemeinsamkeiten der Melodien bereits lexikographisch erkennen zu können. Er empfiehlt als Anordnungsprinzip die Beziehung des melodischen Anfangs auf ein Stichmotiv. Dieses soll die drei wesentlichen Töne der ersten Periode enthalten: den Ausgangspunkt der melodischen Betonung, den Mittelpunkt des melodischen Ausdrucks und den abschließenden Ruhepunkt (nicht identisch mit Anfangston, höchstem Ton und Schlußton). Die Stichmotive sind dann nach ihrer Höhe zu ordnen. — Eine zweite Lösung des Problemes findet Krohn in der ordnenden Beziehung der vollständigen Melodien auf einander. Als Einteilungsprinzip dienen ihm die Kadenzverhältnisse, darüber hinaus die Form der Melodien. Krohn teilt die Volksliedmelodien zunächst in vierzeilige, solche mit weniger und solche mit mehr als vier Zeilen, die einzelnen Gruppen in Melodien mit tonischem,

[1]) Preisfrage, ausgeschrieben von D. F. Scheurleer in der Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft Jahrgang 1, Seite 219: „Welches ist die beste Methode, um Volks- und volksmäßige Lieder nach ihrer melodischen (nicht textlichen) Beschaffenheit lexikalisch zu ordnen?"

[2]) Oswald Koller, Die beste Methode, Volks- und volksmäßige Lieder nach ihrer melodischen Beschaffenheit lexikalisch zu ordnen. Sammelbände der IMG IV S. 1 — Ilmari Krohn, Welches ist die beste Methode usw. ebendort S. 643.

Dominant- und Wechseldominantschluß, innerhalb dieser Kategorien wieder nach der Folge ihrer Kadenz in Lieder mit zweiteiliger authentischer, zweiteiliger plagaler, dreiteiliger Unterdominantkadenz usw. Nach diesem Prinzip ordnet er tausend finnische Volkslieder.

Diese Vorarbeiten, zu denen noch einige kleinere Aufsätze hinzutreten[1]), haben sich bei praktischen Versuchen als unbrauchbar erwiesen. Die vorgeschlagenen Methoden weichen so stark von einander ab, daß sogar die Frage nach dem Sinn einer Katalogisierung von Volksliedern in ihnen verschieden beantwortet wird. Schon bei Koller, stärker aber noch bei Krohn liegt der Gesichtspunkt latent zu Grunde: daß eine begrenzte Anzahl bereits vorhandener Lieder möglichst übersichtlich zu ordnen sei, während das Problem in dem oben bezeichneten Falle darin lag: ein Aufnahmesystem zu schaffen, welches sich mit dem Anwachsen des Materials automatisch vergrößerte, welches jedenfalls von vornherein imstande sein mußte, Tausende von Liedern und Varianten bequem zu tragen. Dabei fallen derartig subjektive und komplizierende Momente wie die Herstellung eines Stichmotivs von selbst. Aber auch alle Versuche, das Einzellied während der Katalogisierung zugleich zu durchdringen, wie das bei der Herauslösung der Hebungen der Fall gewesen wäre, kommen hier nicht in Betracht, während die Kadenzverhältnisse gerade beim Volkslied ganz außerstande sind, auch nur eine annähernde Übersichtlichkeit zu bieten.

So ist es erklärlich, daß man im Grunde doch vor neuen Aufgaben stand, als man dem Gedanken eines alle Volksliedmelodien umfassenden Archivs näher trat. Es handelte sich, wie schon bei den ersten Versuchen klar wurde, längst nicht nur darum, ein Prinzip der Katalogisierung zu finden, in dem möglichst viele Melodien übersichtlich und leicht auffindbar eingeordnet werden könnten, sondern vor allem um eine Möglichkeit, die Fülle der Melodien in immer neue Wechselbeziehungen zu einander treten zu lassen.

Die Voraussetzung war die Beziehung sämtlicher Melodien auf eine Grundtonart. Ein Anordnungssystem wurde in den vier ersten Tönen gefunden, welche die Stelle des Buchstaben im Alphabet vertraten und durch Ziffern bezeichnet wurden. Diese Bezeichnung durch Ziffern spielt in dem System der Katalogisierung eine wichtige Rolle: sie ermöglicht zwischen den einzelnen Aufnahmen eine unbegrenzte Verweistechnik, welche die Beziehungen zwischen den verschiedenen Stellen der Kataloge sofort deutlich macht.

Das hier angewandte System hat zwar mit einem der ersten Versuche Koller's einige Ähnlichkeit, doch ist seine zufällige Verwandtschaft mit einem ganz anderen Melodienkatalog zu auffällig, um hier übergangen zu werden. Im Jahre 1646 vollendete der Benediktinermönch Johannes Werlin ein großes Sammelwerk über die Verschiedenheit der metrischen und rhythmischen Grundformen[2]), in dem er diese Verschiedenheit durch die Gegenüberstellung eines

---

[1]) Inzwischen ist die Frage der Melodienkatalogisierung auch von der vergleichenden Musikwissenschaft aus in Angriff genommen worden; vgl. Heinitz, Eine lexikalische Ordnung für die vergleichende Betrachtung von Melodien. Archiv für Musikwissenschaft III, S. 247.

[2]) Elenchus sive Series Rhythmo-metrorum non solum dimensionum verum etiam modulationum. München, Staatsbibliothek Cgm. 3641. Herr Geheimrat Friedlaender machte mich auf die Verwandtschaft des Werlin'schen Systems aufmerksam.

Textes mit einer oft großen Reihe von einander abweichender Vertonungen aufzudecken versucht (er bringt z. B. einmal für einen Text 162 Melodien). Am Ende seines Werkes faßt er dessen Inhalt in einem ganzen Bande verschieden angelegter Register zusammen. Unter diesen befindet sich nach einem thematischen Verzeichnis der Anfänge in der Reihenfolge metrischer Grundformen ein zweites nach der Tonhöhe der drei ersten Töne: das gemeinsame Anordnungsprinzip ist durch die Solmisationssilben gegeben[1]).

Johannes Werlin erbringt also gewissermaßen den historischen Beweis für das folgende Anordnungssystem. Da sich die Diskussion der ganzen Frage in der Öffentlichkeit abgespielt hat, die bibliographischen Vorfragen außerdem von der Volksliedforschung in irgend einer Form immer wieder von neuem gelöst werden müssen, erscheint es gerechtfertigt, die Gesichtspunkte der Katalogisierung, welche sich bisher als geeignet erwiesen haben, im folgenden darzustellen.

Das Musikarchiv der deutschen Volkslieder (Archiv der preußischen Volksliederkommission und des Verbandes deutscher Vereine für Volkskunde) arbeitet in Verbindung mit dem literarischen Volksliedarchiv in Freiburg i. Br. Seine Aufgaben liegen auf musikalischem Gebiet, seine Textkataloge sind daher in erster Linie Hilfsmittel zur Auffindung der Melodien.

Das Archiv umfaßt die Sammlung vollständiger Volkslieder in Form von gedruckten und handschriftlichen Liedersammlungen und Einzelaufnahmen und die dieses Material durch Katalogisierung der einzelnen Melodien, Texte, Aufnahmequellen, Autoren und Schlagworte verwertende Kartothek.

Die Kartothek des Musikarchivs besteht aus folgenden Katalogen[2]):

dem Melodienkatalog,
dem Textkatalog,
dem Schlagwortkatalog,
dem Autorenkatalog,
dem Katalog der Aufnahmequellen.

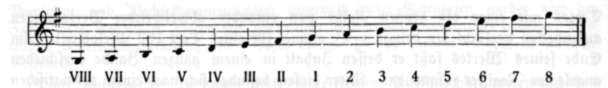
Die Kataloge sind mit Ausnahme des ersten alphabetisch geordnet. Für die Einordnung der Melodien ist folgendes Prinzip maßgebend:

Um die Einordnung auf einer melodischen Einheit zu ermöglichen, sind alle Melodien nach G-dur zu transponieren. Maßgebend für die Einordnung (entsprechend den Anfangsbuchstaben der Worte) sind die vier ersten Töne einer Melodie, welche als Intervallgruppe bezeichnet werden und welche ohne Rücksicht auf das Metrum, also mit Einschluß der Auftakte, übernommen werden. Zur Bezeichnung der Intervallgruppen dient ein Zahlensystem, welches, vom Grundton g^1 ausgehend, die leitereigenen Töne der tieferen Oktave mit römischen, die der höheren mit arabischen Ziffern benennt:

---

[1]) Es begann also mit den Melodiereihen mit den Anfangstönen ut ut ut, ut ut re, ut ut mi . . . . dann ut re ut, ut re re usw.

[2]) Für sämtliche Kataloge werden einheitliche Aufnahmekarten benutzt, so daß die Karten innerhalb der Kartothek beliebig vertauscht werden können.



Die Intervallgruppen werden in der Kartothek unter der Einheit des Anfangsintervalls oder der beiden ihm folgenden zusammengefaßt. Die Aufnahmen innerhalb der Intervallgruppen sind alphabetisch geordnet [1]).

Der Melodienkatalog

Die Aufnahme der Melodie besteht aus folgenden Teilen:

1. Aufnahme der Melodie
2. Tertunterlage
3. Angabe der Aufnahmequelle
4. Angabe der Taktzahl
5. Kritische Zusätze, Verbesserungen
6. Teilaufnahmen
7. Verweise
8. Signatur.

Aufnahme der Melodie

Die Aufnahme der Melodie erstreckt sich nur auf den Liedanfang. Außerdem werden in gleicher Weise selbständig aufgenommen: Kehrreime, geschlossene Teile der Melodie und selbständige Vor- und Nachgesänge.

Bei der Einordnung der Melodie in die Intervallgruppe haben alle Melodietöne gleichen Wert, also auch Auftakte. Vorschlagsnoten werden bei der Aufnahme mit übernommen, haben aber für die Intervallgruppe keine Bedeutung [2]).

Leiterfremde Töne innerhalb der Intervallgruppe werden wie leitereigene behandelt, aber bei Verweisen gekennzeichnet. Dasselbe gilt für Melodien in Moll und für chromatische Veränderungen innerhalb der Intervallgruppe. Umfaßt eine Melodie weniger als vier Töne, was z. B. bei Rufen vorkommt, so wird ihre Einordnung in die Intervallgruppe durch Wiederholung ergänzt.

Alle Melodien werden nach G-dur transponiert. Dabei wird in der Regel der Grundton des betreffenden Liedes zu g^1. Ist der Grundton nicht klar zu erkennen oder bleibt er nicht für alle Teile der Melodie der gleiche, so ist maßgebend der Grundton der ersten unteilbaren Formeneinheit, in der Regel der des ersten Teilsatzes. Er entscheidet über alle Fälle, wo über die Zahl der Oktavlage Zweifel herrschen können.

Der Begriff des Grundtons ist besonders dann festzuhalten, wenn die Melodie mit der Oktave beginnt oder bis zu ihr hinansteigt. Ebenso ist für modulierende Melodien oder solche mit ausweichendem Anfang nicht die Grundtonart des Liedes, sondern die Tonart der ersten Periode maßgebend. In besonderen Fällen, in denen über die tonartliche Zugehörigkeit Zweifel herrschen können, sind Verweise zu machen. Modulierende Melodien sind als solche zu kennzeichnen.

Für die Stellung des Bearbeiters bei der Aufnahme der Melodie gilt als Grundsatz, daß die melodische Fassung der Aufnahmequelle nach Möglichkeit unberührt bleibt und die Stellung des Bearbeiters trotzdem eine kritische ist. Daher ist die Melodie der Aufnahmequelle in der Regel unverändert wieder-

[1]) Für die Bezeichnung der Intervallgruppen werden Teilkarten hergestellt, welche die Intervallgruppe im Noten- und Zahlenbilde wiedergeben.

[2]) Ein Grundton wird auch da angenommen, wo er nicht selbst vorkommt, sondern nur aus dem Zugehörigkeitsverhältnis der Melodietöne zu erkennen ist.

zugeben. Alle Ergänzungen und Verbesserungen müssen in Form von kritischen Zusätzen vorgenommen werden.

Solche Zusätze sind in verschiedenen Formen zu halten. Offensichtliche melodische Fehler oder Ungeschicklichkeiten der Aufnahmequelle werden in dem System verbessert. Rhythmische und metrische Fehler, insbesondere eine falsche metrische Einteilung werden über dem System kenntlich gemacht. Ist die Aufnahmequelle rhythmisch und metrisch völlig entstellt, so wird auf eine Verbesserung am Notenbilde selbst verzichtet, und die richtige Fassung der Melodie wird an der Stelle der kritischen Zusätze wiedergegeben. Die Natur der Aufnahmequelle wird durch einen Zusatz gekennzeichnet, ohne daß Eingriffe oder Zusätze am Notenbilde selbst vorgenommen werden, z. B. ‚Aufnahmequelle rhythmisch ungenau'. Genügt ein kritischer Zusatz zur Kennzeichnung und Berichtigung der mitgeteilen Melodie nicht, sondern besteht die Notwendigkeit einer längeren beschreibenden Charakterisierung, so wird diese auf der Rückseite der Aufnahmekarte vorgenommen.

Auch die Taktangabe wird durch derartige Zusätze kenntlich gemacht, z. B. wird sie in runde Klammern gesetzt, wenn sie falsch, die metrische Einteilung dagegen richtig ist, in eckige Klammern, wenn die metrische Fassung vom Bearbeiter herrührt. Es kann auch die Notwendigkeit bestehen, die melodische Fassung der Aufnahmequelle bei der Aufnahme nicht zu übernehmen. In diesem Falle tritt an die Stelle der ursprünglichen eine kritisch verbesserte Fassung der Melodie. Diese Aufnahmen, welche also kein Bild der Aufnahmequelle geben, werden durch besondere Bezeichnung kenntlich gemacht. Hiervon wird aber nur in vereinzelten Fällen Gebrauch gemacht, z. B. wenn die melodische Fassung der Aufnahmequelle nur skizziert oder nicht in Noten wiedergegeben ist, wenn, besonders bei handschriftlichen Quellen, die Aufnahmequelle die Melodie ohne metrische und rhythmische Teilung oder mit völliger Verwischung und Entstellung des Rhythmus wiedergibt. In solchen Fällen ist für den Bearbeiter nur die melodische Notierung der Aufnahme maßgebend, über deren Eigenart durch einen kritischen Zusatz Rechenschaft zu geben ist.

Die übrigen Teile der Aufnahme

Die Textunterlage schließt sich der Aufnahmequelle unmittelbar an; sie wird genau vorgenommen. Ist der Text der Aufnahmequelle geschlossen gedruckt, so wird er bei der Aufnahme unterlegt. Das geschieht auch, wenn der Text der Aufnahmequelle nur mittelbar zu entnehmen ist, etwa durch einen Hinweis oder durch die Stellung der Melodie im Zusammenhang. Textlose Melodien werden gekennzeichnet. Auch bei der Textunterlage werden nur einwandfreie Fehler verbessert. Die Rechtschreibung wird erneut; dialektische Eigentümlichkeiten werden beibehalten.

Die Aufnahmequelle wird durch ein Kennwort bezeichnet. Dieses ist in den meisten Fällen der Name des Autors oder Sammlers, bei handschriftlichen Sammlungen eine geographische Herkunftsbezeichnung. Handschriftliche Quellen und die Herkunft einer Melodie aus einer Zeitschrift werden durch Zusätze (Hs. und Z.) gekennzeichnet. Das Kennwort ist mit dem Kopftitel der Sammlung in dem Katalog der Aufnahmequellen identisch. Hinter dem Kennwort wird die Nummer des Liedes in der betreffenden Sammlung angegeben. Mehrere Melodien in einer

Nummer werden durch Buchstaben kenntlich gemacht, ebenso werden Varianten (durch Indexziffern) bezeichnet. Bei Einzelblättern oder handschriftlichen Sammlungen wird die Stellung des Liedes in einer dem einzelnen Falle angepaßten Form bezeichnet.

Unter der Aufnahmequelle wird die Taktzahl des Liedes angegeben. Dies geschieht, um seinen Umfang festzulegen und in die vergleichende Betrachtung auch ohne das Material einbeziehen zu können. Die Anzahl der Takte wird ohne näheren Zusatz gegeben. Sie entspricht in der Regel der der Aufnahmequelle. Wiederholungen werden mitgezählt, wenn sie wesentlich sind, d. h. wenn sie zur Form gehören. Alle Abweichungen werden näher bezeichnet. So bedeutet: 8 (3 : $^4/_4$) die Veränderung der herrschenden metrischen Einheit, 17 [16] eine offensichtlich falsche Notierung der Aufnahmequelle, [8] die Urheberschaft des Bearbeiters für die metrische Einteilung, 24 (16 + 8) die Zusammensetzung des Liedes aus mehreren selbständig aufgenommenen Teilen. Auch kompliziertere Fälle können auf Grund dieser Zeichen mühelos beschrieben werden, ohne daß die Aufnahme dadurch zu sehr belastet würde.

Die kritischen Zusätze des Bearbeiters wurden bereits erwähnt. Sie erstrecken sich auf die Natur der Aufnahmequelle (z. B. „Aufnahmequelle volltaktig"), auf ihren musikalischen Charakter („vierstimmig") oder auf den allgemeinen Charakter des Liedes („Kunstlied").

Teilaufnahmen

Außer dem Anfang eines Liedes werden dessen selbständige Teile, welche melodisch und formal als neue Einheiten erscheinen, neu aufgenommen. Zu ihnen gehört der Kehrreim. Kennzeichen des Kehrreims ist seine melodische Selbständigkeit. Er gehört der Periode des Hauptsatzes nicht an. Regelmäßig wiederkehrende Einwürfe oder Singsilben, welche Teile einer Periode sind, werden nicht als Kehrreim betrachtet, auch wenn sie am Ende stehen. Dagegen verändert sich die Bedeutung des Kehrreims nicht dadurch, daß in ihm die jeweils letzte Strophenzeile auftritt, seine textliche Gestalt also Wandlungen durchmacht.

Die Kehrreimaufnahme, welche als solche bezeichnet wird (K), erhält das Kennwort der Aufnahmequelle und die Taktzahl des Kehrreims; beide Angaben entsprechen der Hauptaufnahme. Varianten und geschlossene Teile des Kehrreims werden wie die der Hauptaufnahme bezeichnet. Über die Wahl der Oktavlage wird bei Kehrreim- und Teilaufnahmen selbständig entschieden, ohne Rücksicht auf ihr Lagenverhältnis zum Liedanfang. Ebenso wird bei Kehrreimen, welche in einer anderen Tonart, z. B. in der Dominante der Ausgangsmelodie stehen, der Kehrreim selbstständig transponiert. Kehrreim und Hauptaufnahme werden auf einander verwiesen.

Nach den gleichen Grundsätzen werden selbständige Teilaufnahmen gemacht. Die Notwendigkeit hierzu ergibt sich, wenn ein Lied in zwei oder mehrere von einander scharf getrennte oder gegensätzliche Perioden zerfällt. Hier sind außer dem Anfang die Teilsätze selbständig aufzunehmen. Die Ausdehnung des Aufnahmeprinzips auf alle selbständigen Teile einer Melodie bedingt eine erhebliche Vergrößerung des gesamten Apparats, führt aber bei richtiger Anwendung zu einer starken Vertiefung: sie ermöglicht vor allem die Auffindung von melodischen Zwischen- oder Schlußperioden, welche einer größeren Anzahl von Liedern gemeinsam sind und ungefähr den „Wanderstrophen" der Texte entsprechen.

Von Kehrreim- und Teilaufnahmen zu trennen ist die Aufnahme selbständiger Vor- und Nachgesänge. Diese treten im Gegensatz zu Teilaufnahmen meist nur vor der ersten oder hinter der letzten Strophe auf, oder sie sind auf andere Weise von dem eigentlichen Liedkörper völlig getrennt. Sie tragen den Charakter eines neuen Liedsatzes, der nur in zeitweiligen Beziehungen zu der Ausgangsaufnahme steht. Oft sind eigene Kehrreim- oder Teilaufnahmen erforderlich. Die Aufnahme findet mit Kennzeichnung des besonderen Falles nach den Gesichtspunkten eines neuen Liedes statt. Wie Kehrreime werden in Zählliedern die Zählzeilen behandelt, das sind die Zeilen oder Takte, welche mit jeder Strophe einmal mehr wiederholt werden.

Verweise

Um eine möglichst große Fülle von Beziehungen zwischen den einzelnen Liedern herstellen zu können, werden Verweise gemacht, welche von der Ausgangsaufnahme aus die Auffindung anderer in Beziehung zu ihr stehender Aufnahmen ermöglicht. Der Verweis geschieht durch die Angabe der Intervallgruppe und des Textanfangs der Aufnahme, auf welche verwiesen wird. Dieser wird nur hinzugefügt, wenn er mit dem der Ausgangsaufnahme nicht identisch ist. Umgekehrt genügt bei Verweisen innerhalb einer Intervallgruppe die Angabe der Textworte.

In der umfassenden Anwendung einer derartigen Verweistechnik ist der Schwerpunkt des hier beschriebenen Aufnahmesystems zu erblicken. Es werden Verweise hergestellt: zwischen Varianten der Aufnahmequelle, zwischen verschiedenen Fassungen desselben Liedes, welche in der Aufnahmequelle zusammenstehen, zwischen der Hauptaufnahme und sämtlichen Teilaufnahmen, zwischen einzelnen Teilen, verschiedenen Fassungen oder Varianten der Teilaufnahmen. Außerdem wird verwiesen zwischen Text- und Melodieaufnahme und zwischen sämtlichen Liedern, bei denen sich äußere oder innere, musikalische oder inhaltliche Beziehungen feststellen lassen. Dieser letzte Fall umschließt die meisten und fruchtbarsten Möglichkeiten. Die durch ihn geschaffenen Verbindungen sind die eigentliche Grundlage der vergleichenden Arbeit. Hierher gehören Lieder mit gleichem oder verwandtem Text und verschiedener Melodie, mit verschiedenem Text und gleicher oder verwandter Melodie, Melodien, bei denen wesentliche oder charakteristische Teile mit einander übereinstimmen, Melodien, bei denen Kehrreim- oder Teilaufnahmen identisch sind. Die Übereinstimmung gleicher Textteile bedingt noch nicht die Anlage von Verweisen, da hier ein wesentlich literarischer Gesichtspunkt (Spring- oder Wanderstrophen) vorliegt.

Je mehr Beziehungen zwischen den einzelnen Liedern hergestellt werden, um so mehr häuft sich die Zahl der Verweise. In den wenigsten Fällen besteht daher die Möglichkeit, von e i n e m Liede aus alle Beziehungen verweismäßig zu überblicken. Um die einzelne Aufnahme nicht zu überlasten, muß hier ein Kettenverweis angelegt werden. Bei diesem wird von einer Fassung eines Liedes aus immer nur auf zwei andere verwiesen, welche die Aufnahme nach vorwärts und rückwärts festlegt. Für die Wahl der Liedfassung, an welche eine neue Aufnahme anknüpft, ist die Ähnlichkeit der Intervallgruppe entscheidend. Wird diese Technik durch sämtliche vorhandenen Aufnahmen eines Liedkomplexes durchgeführt, so ergibt sich ein Kettenverweis, welcher

von jeder beliebigen Stelle aus nacheinander sämtliche Beziehungen aufdeckt; eine Fassung f verweist z. B. vorwärts auf g, rückwärts auf e, diese wieder rückwärts auf d usw. Von den Fassungen des gleichen Liedes aus führt der Kettenverweis weiter auf ähnliche, verwandte Melodien, neue Texte usw.

In besonderen Fällen kann an die Stelle eines Kettenverweises ein Sammelverweis treten. Dieser stellt sämtliche Beziehungen von einem Schlagwort aus her, ohne daß die einzelnen Aufnahmen mit Verweisen belastet zu werden brauchen. Das Vorhandensein eines Sammelverweises geht aus der Angabe des Schlagwortes hervor. Das Verfahren ist wünschenswert, wenn eine größere Anzahl von Liedern in der Form einer geschlossenen, nicht mehr wachsenden Einheit zusammengefaßt wird, z. B. bei einem Potpourri oder bei der geschlossenen Mitteilung einer größeren Zahl von Melodien.

Außer diesen Verweisen, welche sämtlich von innerer Bedeutung für das Aufnahmesystem sind, kommt noch eine dritte Gattung von Verweisen: die Standverweise in Betracht. Diese dienen lediglich äußeren Zwecken und ermöglichen ein müheloses Auffinden einer Aufnahme.

Neue Fundorte

Für jede neue Aufnahmequelle einer Melodie ist eine eigene Aufnahme erforderlich. Die neuen Fundorte werden fortlaufend numeriert, sonst aber in gleicher Weise wie die Hauptaufnahmen behandelt. Nur tritt an die Stelle der Melodie lediglich die Angabe der Intervallgruppe, an die Stelle der vollständigen Textunterlage die Angabe der ersten Worte, wenn diese gleichlautend sind.

Verweise werden auf den Aufnahmen neuer Fundorte meist fortfallen. Sie sind berechtigt, um die Hauptaufnahme räumlich zu entlasten und wenn der Ausgangspunkt des Verweises speziell in der Fassung des neuen Fundortes, z. B. in dessen verändertem Texte, liegt. Teilaufnahmen werden nur gemacht, wenn sie mit denen der Hauptaufnahme nicht übereinstimmen. Treten gleiche Teilaufnahmen von verschiedenen Hauptaufnahmen auf, so werden sie ihrerseits wie neue Fundorte behandelt. Jede von ihnen weist auf ihre Hauptaufnahme zurück. Maßgebend für das Verhältnis der Aufnahmen neuer Fundorte zur Hauptaufnahme ist allein die Melodie; daher werden neue Fundortaufnahmen auch gemacht, wenn die gleiche Melodie mit verändertem Texte auftritt. Da die Aufnahmen innerhalb der Intervallgruppen alphabetisch geordnet sind, müssen auch die Verweise auf neue Fundorte mit anderem Text den Textanfang der Hauptaufnahme angeben. Geringe Abweichungen der Melodie werden ebenfalls als neue Fundorte aufgenommen, auch wenn die Abweichungen sich auf die Töne der Intervallgruppe erstrecken. In diesem Falle werden sie durch Stichnoten kenntlich gemacht. Hier sind oft Standverweise nötig.

Die Grenzen, wie weit nahe verwandte, aber nicht wörtlich identische Melodien als neue Fundorte aufgenommen werden sollen oder wie weit die Beziehungen zwischen ihnen nur durch Verweise herzustellen sind, wird fließend sein. Die Aufnahmen als neue Fundorte sind zu bevorzugen, wenn die Abweichungen durch die Fortpflanzung, als selbständige Aufnahmen, wenn sie durch das Wesen der Melodie zu erklären sind. Zum ersten Falle gehören also alle reinen Varianten. Für die Reihenfolge bei der Aufnahme neuer Fundorte und für deren Stellung zur Hauptaufnahme ist allein die zeitliche Folge der Aufnahmen maßgebend. Nur in besonders markanten Fällen kann eine nachträgliche Umstellung vorgenommen werden, wenn das Übergewicht der Fassungen von dem Texte der Hauptaufnahme übereinstimmend abweicht.

Wie neue Fundorte werden die Lieder behandelt, in denen die Melodie nicht selbst angegeben, sondern nur durch einen Hinweis, wie „nach der Melodie . . .“ bestimmt ist. Diese Fälle, in denen bekannteren Melodien neue Texte unterlegt werden, sind im folgenden als Muttermelodien bezeichnet. Sie werden bei der Aufnahme wie neue Fundorte mit verändertem Text behandelt und als solche gekennzeichnet. Taktangaben erübrigen sich, rhythmische Verschiebungen, welche durch die veränderte Textunterlage entstehen, bleiben unberücksichtigt, auch wenn sie die Intervallgruppe betreffen. Die Verweistechnik der Aufnahmen von Muttermelodien entspricht denen neuer Fundorte. Als Grundlage für die Wahl der Muttermelodie gilt nach Möglichkeit die Fassung der betreffenden Sammlung, in zweifelhaften Fällen die Fassung, welche sich von allen Varianten und Merkmalen des Zersingens am freisten zeigt. Liegt eine Hauptaufnahme noch nicht vor, so ist sie provisorisch zu machen.

Die Anordnung der Aufnahmen innerhalb der Intervallgruppe geschieht alphabetisch nach dem Textanfang. Als Objekt der Alphabetisierung gelten die unveränderten ersten Textworte in der ursprünglichen Fassung der Aufnahmequelle. Aus der alphabetischen Anordnung scheiden aus: Singsilben, Wortzerreißungen und sonstige Texte von Teilaufnahmen, welche keinen selbständigen Wortsinn haben. Diese stehen zusammen mit den textlosen Melodien am Ende des Alphabets. Beim Anwachsen der Aufnahmen innerhalb einer Intervallgruppe kann eine Scheidung von auftaktigen und volltaktigen Melodien vorgenommen werden.

Ältere Melodien

Für die Aufnahme älterer, d. h. etwa vor 1600 entstandener Melodien werden die hier beschriebenen Grundsätze in einigen Punkten modifiziert. So ist das Objekt der Aufnahme bei älteren Melodien allein der Cantus firmus oder Tenor. Das Vorhandensein anderer Stimmen wird durch Angabe ihrer Zahl kenntlich gemacht, ohne daß die andern Stimmen der Polyphonie eigens berücksichtigt werden. Von besonderer Bedeutung werden die Muttermelodien; häufiger als bei neueren Liedern wird hier Ton oder Weise des Textes angegeben. Bei der Feststellung der Hauptaufnahme liegen dem Bearbeiter die Ergebnisse der Forschungen Böhme's, Liliencron's und anderer zu Grunde. Die gewählte Fassung rechtfertigt sich durch einen Hinweis auf ihre Quelle. Teilaufnahmen werden in der Regel nicht gemacht. Nur wenn ein klares Kehrreimverhältnis vorliegt, wird dieses durch eine Teilaufnahme in Betracht gezogen.

Über die Wahl der Oktavlage entscheidet nicht die Einheit der alten Tonart, sondern lediglich der Anfang der Melodie. Dieser wird so übertragen, daß er in der Lage seiner Halbtöne unserm G-dur oder g-moll entspricht. Eine metrische Einteilung ist selbständig vorzunehmen. Der Rhythmus wird der Aufnahmequelle entnommen, wenn diese mensural notiert, andernfalls wird er nach der Taktbezeichnung und dem Textmetrum übertragen.

Die Hilfskataloge

Der Textkatalog

Der Textkatalog verzichtet auf alle selbständigen oder kritischen Feststellungen mit Ausnahme der nur auf den Text oder Textinhalt bezüglichen Schlagworte.

Die Textaufnahme besteht aus der Wiedergabe der ersten Liedzeilen und der Angabe der Intervallgruppe und Signatur[1]). Die beiden zuletzt genannten Teile der Aufnahme müssen zusammengefaßt werden, da sie sich in ihrer Stellung in der Textaufnahme verschieben.

Der Text wird als Kopf der Aufnahme durch seinen Anfang wiedergegeben. Er ist soweit mitzuteilen, daß er das Lied eindeutig kennzeichnet und es von ähnlich beginnenden Liedern deutlich scheidet. Die Wiedergabe des Textanfangs geschieht in der ursprünglichen Fassung der Aufnahmequelle. Dabei werden Abweichungen der Rechtschreibung bei hochdeutschen Liedern verbessert, mundartliche oder phonetische Eigentümlichkeiten der Aufnahmequelle genau festgehalten. Das Objekt der Textaufnahme ist in der Regel der Anfang eines selbständigen Liedes, bei Teilaufnahmen werden eigene Textaufnahmen nicht gemacht. Dies geschieht nur dann, wenn der Kehrreim oder die Teilaufnahme den Charakter eines selbständigen Liedes trägt. Vor- und Nachgesänge werden selbständig aufgenommen und als solche gekennzeichnet. Innerhalb des Textkataloges kommen nur Standverweise vor. Der Alphabetisierung der Texte liegt im Gegensatz zu der Anordnung innerhalb der Intervallgruppen nicht die originale, sondern eine redigierte Fassung des Textanfangs zu Grunde; die Beibehaltung der ursprünglichen Form würde durch eine verwirrende Fülle von Spaltungen jede Übersichtlichkeit ausschließen. Die Gesichtspunkte der Redaktion werden durch die Aufnahmeinstruktion bestimmt.

Im Gegensatz zu der selbständigen Aufnahme jeder neuen Melodie werden die Textaufnahmen zusammengefaßt. Die Auffindung der Melodie von der Textaufnahme aus wird durch die Angabe der Intervallgruppe ermöglicht. Die Aufnahmequellen werden nur durch ihre Signatur angegeben. Bezieht sich ein Textanfang nicht auf eine Hauptaufnahme, sondern auf das Glied einer Fundortreihe, so muß der zum Auffinden des Liedes in der Intervallgruppe notwendige Textanfang der Hauptaufnahme mit angegeben werden.

Ursprünglich war beabsichtigt, alle diejenigen Aufnahmequellen zu einer Textaufnahme zu vereinigen, deren Melodien einer Intervallgruppe zugehören. Im praktischen Gebrauch wurden aber verschiedene Intervallgruppen auf einer Aufnahmekarte vereinigt; für ihre Vereinigung ist ihre Ähnlichkeit maßgebend. Neue Intervallgruppen müssen bei der Aufnahme angegeben werden.

Der Schlagwort- und Autorenkatalog

Der Schlagwortkatalog dient zur leichteren Auffindung von Liedern. Außerdem aber soll er durch Aufdeckung größerer Zusammenhänge und leitender Gesichtspunkte ein unmittelbares Hilfsmittel wissenschaftlicher Arbeit sein[2]). Die Schlagwortaufnahme besteht aus dem Schlagwort selbst als Kopf und den Textanfängen als Objekt. Die Schlagworte sollen für eine beschränkte Anzahl von Liedern charakteristisch sein. Schlagwortaufnahmen werden gemacht:

---

[1]) Über diese sei nachgetragen, daß sie das handschriftliche Material lediglich durch Nummern bestimmen, während die gedruckten Sammlungen durch Merkbuchstaben, z. B. Ei für Erk-Irmer bezeichnet werden. Dadurch wird die Verbindung von Aufnahme und Material mühelos hergestellt.

[2]) In dieser Richtung zeigten sich bei der in den letzten Jahren wachsenden Inanspruchnahme des Archivs starke positive Ergebnisse.

zur Identifizierung eines bestimmten Liedes (Schäfer / Edelmann),
zur Identifizierung einer stofflich begrenzten Liedergruppe (Rinaldo),
zur Identifizierung einer größeren Gruppe von Liedern (Farbenlieder, Schürzlieder),
zur Erfassung eines gegenständlichen Motivs (Pfeife, Deserteur),
zur Erkenntnis eines sprachlichen (Dialekt, reimlose Volkslieder),
eines literarischen (Quodlibet, Parodie),
eines kulturgeschichtlichen (Hochzeitsgebräuche, Sonnenwende)
und eines musikalischen Gesichtspunktes (Choral, Figuration, Fioritur, ungrades Taktprinzip).

Besonders in den drei letzten, am stärksten in dem zuletzt genannten Gesichtspunkt soll auf die Gewinnung eines möglichst umfassenden Materials an Schlagwortaufnahmen Gewicht gelegt werden. In mehreren Fällen kann die Schlagwortaufnahme mit einer gewissen Zahl von Beispielen abgeschlossen werden; im allgemeinen ist sie so umfassend wie möglich anzulegen. In den wissenschaftlichen Gesichtspunkten sollte ein dem Stande der Aufnahmen entsprechendes lückenloses Material vorgelegt werden können, auf das sich die Spezialforschung stützen kann.

Nach Art des Schlagwortverzeichnisses wird auch ein Katalog der Autoren angelegt. Dieser umfaßt: Dichter und Komponisten volkstümlicher Kunstlieder, bei älteren Sammlungen auch die Herausgeber, Persönlichkeiten, welche (z. B. als erste Sänger) mit bestimmten Volksliedern in enger Verbindung stehen, Personen, welche dem Liedinhalt angehören, wenn sie nicht allgemeine geschichtliche Bedeutung haben; in diesem Falle werden sie im Schlagwortverzeichnis aufgenommen. Das Vorhandensein eines Liedes im Schlagwort- oder Autorenkatalog wird auf den Aufnahmen kenntlich gemacht.

Der Katalog der Aufnahmequellen

Aufnahmequellen sind sämtliche gedruckten und handschriftlichen Liedersammlungen, alle im Material vorhandenen oder aus Zeitschriften und größeren Arbeiten ausgezogenen Lieder; als Aufnahmequellen werden außerdem behandelt alle Liedergruppen des Materials, welche eine Anzahl von Einzelliedern in einem übergeordneten Gesichtspunkt zusammenfassen.

Die Aufnahmequellen werden nach allgemeinen bibliographischen Gesichtspunkten aufgenommen. Außer den selbstverständlichen Forderungen der Wiedergabe von Titel, Erscheinungsort usw. sind auf der Aufnahme Vermerke zu machen: über die Zahl der Seiten und Liednummern, über das Vorhandensein von Anmerkungen und kritischen Zusätzen, über das Verhältnis der ersten Textstrophe zur Melodie, über eine harmonische Fassung der Melodien, und es ist eine allgemeine Charakteristik der Aufnahmequelle, ihres musikalischen Wertes und ihrer Zuverlässigkeit vom Standpunkt des Bearbeiters aus zu geben.

Bei handschriftlichen Aufnahmequellen tritt an die Stelle der bibliographischen Aufnahme eine Beschreibung der Aufnahmequelle, welche die Bezeichnung der Handschrift, ihre Herkunft, ihren Umfang und die Zahl der in ihr enthaltenen Lieder umfaßt und außerdem die Art der Aufzeichnung (Schlüssel, Tonarten, Takt) und die Notierung des Textes (ganz oder einstrophig, geschlossen oder unterlegt) berücksichtigt. Auch hier ist eine kritische Bewertung erforderlich.

Auf Grund dieser Beschreibungen ergibt sich für die Aufnahme eines Liedes folgendes Bild: Die Haupttätigkeit der Aufnahme ist eine vorbereitende. Sie sucht zunächst sämtliche Beziehungen festzulegen, welche das neue Objekt mit der Gesamtheit der vorhandenen verbinden. Ist das Lied seinem Texte oder seiner Melodie nach in den Katalogen bereits festgelegt, so ist die Aufnahme einfach. Oft aber werden sich solche Beziehungen erst allmählich ergeben; die Melodie und der Text sind wörtlich nicht nachweisbar, benachbarte Intervallgruppen, früher gefundene Beziehungen, ein Schlagwort, die Ähnlichkeit des Kehrreims, alle diese Momente können Brücken zwischen dem neuen Liede und der Gesamtheit der vorhandenen schlagen.

Bei diesen bibliographischen Vorfragen handelt es sich nicht um die Beschreibung des Archivs, in dem sie zum ersten Male zur Anwendung gelangten. Sie sind ein Grund, auf dem jede Volksliedforschung in irgend einer Form aufbauen muß, um das einzelne losgelöste Objekt zu überwinden und zu einer höheren Einheit zusammenzufassen. Denn erst von der Gesamtheit der Erscheinungen aus lassen sich Probleme stellen, kann ein Liedganzes umspannt und ein Organismus herausgelöst werden.

Der Einfluß der gesanglichen Vorschriften auf die Chor- und Emporenanlagen in den Klosterkirchen

Von

Kathi Meyer, Berlin

Von verschiedenen Seiten der Forschung ist jetzt die Methode angewandt worden, die sogenannten „Gewohnheiten", die Ordensvorschriften heranzuziehen, um einen Einblick in die Betriebe der mittelalterlichen Klöster zu gewinnen. Für die Baugeschichte hat Mettler[1]) diesen Weg eingeschlagen, für das Bibliothekswesen Meinsma[2]) und Lehmann[3]). Für die Musikgeschichte sind die Quellen bisher noch fast unbenutzt geblieben. Die Ergebnisse dieser kunstgeschichtlichen Forschungen wollen wir nunmehr als Quellen benutzen und aus dem Bau der Klosterkirchen Aufschlüsse über die liturgische Praxis entnehmen. Den Mittelpunkt der Untersuchung bilden die zwei wichtigsten Fragen: wo haben die Mönche gesungen, und wie waren die Einrichtungen der „Chöre"? — so sei der Einfachheit halber der Platz der Singenden bezeichnet.

Im Zusammenhang sind diese Dinge besonders von musikhistorischer Seite noch nicht erörtert worden. Schwierig zu entscheiden ist vor allem die erste Frage wegen der lückenhaften Vorarbeiten. Man begnügte sich mit der verbreiteten Hypothese eines West- und eines Ostchors und verteilte die beiden Gruppen Mönche und Nonnen — oder Mönche und Pfarrgemeinde — auf diese Standorte[4]). Mit der Annahme eines Westwerkes[5]) statt eines Westchors wurde auch eine neue Lösung unserer Frage nötig, und wir werden sehen, daß die alte Vermutung sich nur bei den Cisterziensern in gewisser Hinsicht bestätigt findet.

Die Untersuchung wäre sehr viel leichter, wenn man typische Unterschiede zwischen Dom- (Pfarr-) und Klosterkirchen aufweisen könnte. Das ist nicht der Fall. Der musikalische Ritus hat aber solche prinzipiellen Verschiedenheiten. So ist das Stundengebet, das Tag und Nacht in bestimmte Gebetzeiten einteilt, eine speziell mönchische Aufgabe. Es wäre nun darauf angekommen, bestimmte Analogien zwischen diesen liturgischen und den baulichen Eigenheiten festzustellen. Zwei Merkmale schienen in dieser Hinsicht besonders wichtig: die Verwendung von Emporen und die Lettneranlage. Sind

[1]) Mettler, Die zweite Kirche in Cluni und die Kirche in Hirsau nach den Gewohnheiten des XI. Jahrhunderts, in Zeitschrift für die Geschichte der Architektur Bd. III. 1909/10 und Bd. IV. 1911.

[2]) K. O. Meinsma, Middeleeuwsche Bibliotheken. Zutphen 1903.

[3]) P. Lehmann, Mittelalterliche Bibliothekskataloge. I. Bd. München 1918.

[4]) Dehio-Bezold, Handbuch der kirchlichen Baukunst. Band I. Seite 167 ff. H. Holtzinger, Über den Ursprung der Doppelchöre. Leipzig 1881.

[5]) W. Effmann, Centula, zur Geschichte der kirchl. Baukunst in der Karolingerzeit. Münster 1912.

diese Einrichtungen für Klosterkirchen typisch? Vergeblich versucht man zu einem Ergebnis zu kommen, denn Seitenemporen gibt es als Aufenthalt für die Frauen schon in den frühesten Zeiten, bevor man noch an Klosterbauten denken kann. (Rom, S. Agnese) [1]). Von Aachen, das mit seinen Emporenanlagen als Vorbild für die Kanonissenstifter gedient hat, wissen wir, daß man die Anlage dort so getroffen hatte, um für den König und sein Gefolge einen geeigneten Raum zu haben [2]). Auch bezüglich der Lettnerfrage kann nur entschieden werden, daß sie keine Besonderheit der Mönchskirchen ist. Die Schwierigkeit liegt darin, daß mit den Kathedralkirchen meist geistliche Stifte verbunden waren, die in den Domkirchen (z. B. Naumburg) ähnliche Verhältnisse bedingten, wie in den Klosterkirchen. Auch eine strenge Trennung der Bautypen von Mönchs- und Nonnenklöstern vermochte ich nicht festzustellen.

Wahrscheinlich ist die Entwicklung so verlaufen, daß die Kirchen ursprünglich Gemeindekirchen waren und allmählich den besonderen klösterlichen Bedürfnissen angepaßt wurden, dabei aber weiter als Pfarrkirchen dienten. Wie hat die Trennung und Verteilung von Gemeinde und Mönchen stattgefunden, wo war der Standort für die verschiedenen Mönchkasten? Diese Fragen sind möglichst prinzipiell zu beantworten. Ich halte es nach der oben erwähnten Methode für das einfachste, an Hand der Vorschriften auf die verschiedene Architektur der einzelnen Orden und weiter auf die verschiedene Anordnung der Chöre zu schließen.

In jeder Hinsicht maßgebend für die Klostereinrichtungen des Okzidents sind die Vorschriften des h. Benedikt und die Anlage von Monte Cassino (gegründet 529). Erhalten ist von den Bauten das wenigste. Man hat daher an Hand der „Regula" versucht, sich den Plan zu rekonstruieren. Schlosser's [3]) ziemlich veraltete Ausführungen sind noch die einzigen, die etwas über die ältesten Klosteranlagen mitteilen. Er setzt dem orientalischen Anachoreten-Typ mit den Lauren, den Einzelzellen, die abendländische Form gegenüber mit dem Kreuzgang, dem Symbol des gemeinschaftlichen Lebens, um den herum sich die Gebäude gruppieren. Über die Hauptkirche erfährt man wenig, nur daß es außerdem in Monte Cassino eine Martinskirche, anscheinend für die Pfarrgemeinde, und eine besondere Kapelle für die Kranken gab. Für Gemeticum (Jumièges, gegründet 665), das zweite bedeutende Kloster aus dieser Periode, liegen keine baugeschichtlichen Ergebnisse vor. Dies ist besonders zu bedauern, denn es wäre interessant, ob sich hier bereits irische Einflüsse feststellen ließen [4]). Neben den Benediktinern spielen in dieser frühesten und der noch folgenden Epoche, bis ins 11. Jahrhundert, nur die irischen Mönche eine ebenbürtige Rolle. Ein Beispiel dafür bieten die Handschriften, die in dieser Zeit in zwei getrennte Klassen, die karolingischen und die irischen Manuskripte, zerfallen.

---

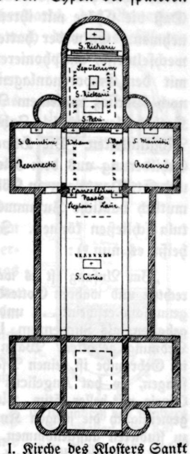
[1]) Dehio Bezold, a. a. O. Atlas, Bd. I. Taf. 22. — H. Holtzinger, Altchristliche Basiliken in Rom, in „die Baukunst". Jahrg. I, Heft 4, S. 7. — C. Bunsen, Die Basiliken des christlichen Roms. München 1842. Tafel 17/18.

[2]) H. Otte, Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie. Leipzig 1883, S. 95.

[3]) v. Schlosser, Die abendländischen Klosteranlagen d. frühen Mittelalters. Wien 1889.

[4]) R. de Lasteyrie, l'Architecture religieuse en France à l'époque Romaine. Paris 1912, S. 387 u. 489. — R. Martin du Gard, l'Abbaye de Jumièges. — G. Hager, Heimatkunst und Klosterstudien. München 1909.

Diese beiden Richtungen sind auch die einzigen, die in dem Abschnitt bis zur Reform von Cluny baugeschichtlich zu verfolgen sind. Zwar fallen in die Zwischenzeit noch die Regeln Isidors, Cassians und Chrodegangs, aber die Frage, ob sie Einfluß auf die Chorbauten gehabt haben, muß offen bleiben. Ich ziehe im folgenden nur eine Reihe von Klosterkirchen zur Betrachtung heran, über die schon von kunsthistorischer Seite auf Grund von Ausgrabungen und vor allem von den „Gewohnheiten" eingehendere Forschungen vorliegen, im wesentlichen Gründungen aus dem karolingischen Kulturkreis, von Benediktinerkonventen Centula (gegr. 790), Korvey (gegr. 822) und Werden (gegr. 875), von irischen Klöstern St. Gallen (gegr. 820) und Fulda (gegr. 800). Bei den ersteren werden sich im Gegensatz zu den Schottenklöstern und den Typen der späteren Epochen gewisse gemeinsame Züge nachweisen lassen: die Verwendung von Emporen oder genauer die Aufstellung der Sänger an Plätzen von verschiedener Höhe.



I. Kirche des Klosters Sankt Riquier zu Centula

Sicher ist, daß bereits in den frühen Benediktinerklöstern sehr viel Wert auf den Gesang gelegt wurde. Das beweist schon das Amt des „Cantors". Wie ausgezeichnet der berühmte Klostergründer die Aufgaben der mönchischen Liturgie geregelt hat, zeigt auch die Tatsache, daß Wesentliches an dem Ritus bis heute nicht geändert worden ist. Noch jetzt hört man in den Klöstern das Offizium mit denselben Psalmversen beginnen, wie sie in der Regula [1]) angegeben sind.

Wie haben nun die gesanglichen Aufgaben auf die Kirchenanlagen eingewirkt? Durch die Forschungen Effmann's sind die Nachrichten über das Kloster Sankt Riquier zu Centula besonders aufschlußreich geworden [2]). Dort lag der Kreuzgang, wie üblich, an der südlichen Längsseite der Kirche und mündete je in einem Kircheneingang ins östliche und westliche Querhaus. (Beispiel I.) Nach den Chroniken zerfallen die Mönche hier noch nicht in Conventualen und Conversen, dagegen wird von einer Teilung in drei Chöre berichtet, die beim Gottesdienst mitwirkten:

„Quapropter CCC monachos in hoc sancto loco regulariter victuros . . . constituimus . . . Centenos pueros scolis erudiendos . . . statuimus, qui fratribus per tres choros divisis, in auxilium psallendi et canendi intersint, ita ut chorus S. Salvatoris centenos monachos cum 34 pueris habeat, chorus S. Richarii centenos monachos et 33 pueros jugiter habeat. Chorus psallens ante sanctam Passionem centenos monachos, 33 adjunctis pueris" [3]).

Die Zahl der mitwirkenden Mönche scheint mir unwahrscheinlich groß zu sein, wird aber noch an anderen Stellen der Chronik zitiert [4]). Allerdings war Cen-

---

[1]) Regula S. Benedicti traditio codicum mss. Casinensium. Montecasini. 1900.
[2]) W. Effmann, a. a. O. [3]) W. Effmann, a. a. O., S. 57.
[4]) Chronicon Centulense l. II. c. 31. in d'Achéry, Spicilegium. Paris 1723. IV, 469.

tula unter Karl dem Großen das Hofkloster. Von den zwei weiteren im Klosterbezirk befindlichen Kirchen scheint keine eine Pfarrkirche gewesen zu sein, sondern für die Gemeinde kommt als Aufenthalt an gewissen Festtagen, so am Charfreitag, der Salvatorchor und die westliche Vorhalle in Betracht [1]). Nach Effmann war die Aufstellung der drei Chöre dann die folgende: Der erste Chor (Conventualen) stand im Chorquadrat, am Sepulcrum S. Richarii. Der zweite Chor (Conversen?) stand nach einer Nachricht in der Vierung, nach einer anderen Stelle vor dem Cancellum, d. h. im Joch vor der Vierung. Der dritte Chor (Novizen?) sang im Westwerk auf den Salvatoremporen oder, falls diese von der Gemeinde besetzt waren, im darüber liegenden Stockwerk. Der erste und der dritte Chor hatten darnach erhöhte Standorte und konnten sich gegenseitig sehen. Daß die Chöre mit ihren 400 Sängern gleichzeitig sangen ist wohl kaum anzunehmen. Entweder hatten sie ganz getrennte Aufgaben, oder sie musizierten wechselweise, antiphonierend. Man pflegt in der Musikgeschichte die Echotechnik mit den Emporenanlagen in Verbindung zu bringen, wie sie in neuester Zeit noch Berlioz in seinem Requiem verwendet hat. Für diesen Brauch, der in den Kathedralen des 14. Jahrhunderts aufkommt, finden wir hier eine der ersten Möglichkeiten. Die Hypothese wird noch überzeugender, wenn wir dazu eine Schilderung aus dem Kloster Korvey nehmen. Dieses Kloster, die Abtei Werden und St. Pantaleon in Köln wurden von Centula aus gegründet; es sind also vermutlich bauliche Zusammenhänge vorhanden, sodaß wir von Korvey auf Centula schließen können. In der Corbeischen Chronica von Johannes Letzner heißt es nun [2]):

„Im Anfang ist es warlich den Leuten in diesem und anderen Stiften mit dem rechten und wahren Gottesdienst zu thun gewesen, welches aus der Kirchenordnung ... genugsam erscheint .. . und zu dero behuff hat man alda, drey unterschiedliche Chor gehalten, als Supremum, Infimum und Angelicum ... und damit hat man folgende Ordnung gehalten. Wann die Chorherren in supremo choro, wie der jetztund noch im Gebrauche ist, einen Psalmen, Hymnum, Responsorium, Introitum und Kyrie gesungen, so hat Angelicus Chorus in der Höhe nach niedergang der Sonnen das Gloria mit heller Stim ... fein langsam singen müssen. Es sind aber zu diesem Chor gemeiniglich die jungen Knaben, die man in dieses Stifft die christliche Religion ... zu studieren auffgenommen, gebrauchet worden.

Sobald nun die Chorherren in Supremo Choro ihre Zeit und Stunde gesungen, alsbald haben andere in Infimo choro in der Creutzklufft wieder angefangen, und denen hat angelicus chorus in Supremo Choro hinter St. Veits Altar das Gloria singen müssen."

Wir lesen von einem Supremo Choro, aus Chorherren bestehend, dem ein Infimus Chorus antwortet. Zu beiden bildet der Angelicus Chorus, ein Knabenchor in der Höhe im Westen, ein Echo. Es besteht also eine starke Übereinstimmung zwischen der Beschreibung von Korvey und den Bräuchen von Centula, wie sie Effmann rekonstruiert hat. Es ist anzunehmen, daß die Chöre auch in anderer Weise als der angegebenen verwendet wurden. Der Chor im Westwerk hatte bei gewissen Prozessionen mit den um Einlaß Bittenden vom

---

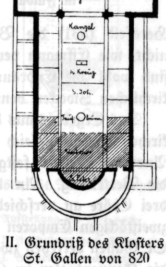
1) W. Effmann, a. a. O. S. 45.

2) Joh. Letzner, Corbeische Chronica. Hamburg 1590. Kap. 11.

Fenster des Obergeschosses aus Wechselpsalmen zu singen. Es gibt ein bekanntes Bild von S. Pantaleon[1]) in Köln, wo eine derartige Prozession dargestellt wird. Für die Werdener Abtei ist der Brauch aus den Gewohnheiten für den Palmsonntag belegt[2]); auch Lenoir weiß von solchen Feierlichkeiten in französischen Klöstern zu berichten[3]).

Die Wohnräume der monaci, nämlich die Bibliothek und das Scriptorium, scheinen in Centula auch auf das Westwerk übergegriffen zu haben, wie es der nicht scharfen Kastentrennung in diesem Kloster entspricht. Es wird von einem Mönch berichtet, der in den Räumen, anstoßend an den Salvatorchor, geschrieben und gelesen hätte[4]). Dies ist immerhin wichtig festzustellen, weil die Bibliotheken zum großen Teil aus Büchern bestanden, die zum Chordienst benötigt wurden. Das Amt des Kantors wird oft mit dem des Bücherwarts, des Armarius, verbunden[5]). Für die Gemeinde bleiben in Centula nach dem Ausgeführten nur Teile des Westwerks zur Verfügung.

Auf dem berühmten Grundriß des Klosters St. Gallen (von 820)[6]) finden wir auch die Bibliothek und das Scriptorium mit seinen Schreibzellen, also die speziellen Arbeitsräume der Chorbrüder in das östliche Querhaus hineingebaut (Beisp. II). Sonst zeigt sich hier eine von Centula abweichende Anlage. Der Teilung des Claustrums und der Mönchskasten entsprechend befindet sich der Chorus psallentium, der Konventualenchor, in der östlichen Vierung, zu dem der Zugang durch das südöstliche Querschiff führt. An den Chorus psallentium schließt sich längs — dem späteren minor chorus entsprechend — die Lectio. Im Westen liegt der Eingang der Konversen, der zu dem anderen Chorus führt. Die St. Galler Kirche war zugleich Pfarrkirche, wie die Angabe des Taufbeckens auf dem Plan bekundet. Die bisherige Lösung der Aufstellung wäre gut, falls die Gemeinde in der westlichen Vorhalle zu bleiben hatte. Auf ihrem Weg zum Taufbecken muß sie jedoch den chorus (Conversorum) durchqueren. Könnte man diesen Chorus als Empore ansehen, dann hätten wir ein auch für spätere Zeiten typisches Schema. Jedenfalls hat in dem späteren Bau (876—1206) die Frage der Anordnung ihre Lösung durch eine derartige westliche Sängertribüne erfahren[7]).

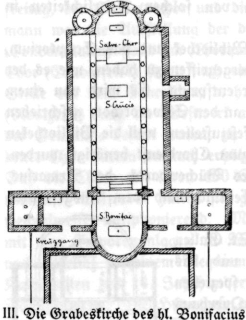


II. Grundriß des Klosters St. Gallen von 820
▨ Aufstellung 876—1206

In Fulda sind die Verhältnisse dadurch andere, daß der Kreuzgang im Westen liegt[8]). Die Lage des Claustrums ist für die Verteilung der Chöre —

1) H. Rahtgens, Die Kirche S. Maria im Kapitol in Köln. Düsseldorf 1913, S. 69.
2) W. Effmann, Die karolingisch-ottonischen Bauten zu Werden. Straßburg 1899, S. 240.
3) Lenoir, Architecture monastique. Paris 1865. S. 125.
4) W. Effmann, Centula. S. 72. 5) Meinsma, a. a. O.
6) R. de Lasteyrie, a. a. O., S. 141.
7) W. Effmann, Centula. Fig. 29—30. — R. Rahn, Zur Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler in Anzeiger f. schweizerische Altertumskunde. Zürich 1886. S. 359 f.
8) G. Richter, Die ersten Anfänge der Bau- und Kunsttätigkeit des Klosters Fulda. Fulda 1900. — G. Richter, Beiträge zur Geschichte der Grabeskirche d. h. Bonifatius in Fulda. Fulda 1905.

durch die Anordnung der Zugangstüren — nicht unbedingt bestimmend (S. Maria im Kapitol, Gerresheim), aber oft von Einfluß. Wenn man sich auf die Grundrisse von Richter (Beisp. III) verlassen darf, scheint das Querschiff für die Konversen gedacht zu sein. Da die Flügel sehr lang sind, dienten die äußersten Räume vielleicht als Scriptorien und Bibliotheken. Die Chorbrüder betraten die Kirche vom Bonifaziuschor aus, und wahrscheinlich war ihnen das Mittelschiff mit dem Salvechor vorbehalten, während die Seitenschiffe für die Gemeinden dagewesen sein können, falls keine besondere Pfarrkirche bestand. Auf jeden Fall ist es ausgeschlossen, daß das westliche Querschiff der Platz der Gemeinde, also diese zwischen Kloster und Konventualen eingekeilt gewesen ist, wie es Effmann annimmt, um seine These vom Westteil der Kirche als Ort der Gemeinde aufrecht zu halten. Die Bezeichnung Laienchor gilt hier für die Konversen. Ebenso scheint in dem von Fulda aus gegründeten Hersfeld (831) die Bezeichnung „Laienchor" sich auf Konversen zu beziehen, nicht, wie Effmann vermutet, für die Gemeinde zu gelten. Auch in Hersfeld sind wohl die Endräume der unverhältnismäßig langen Querschiffe zu außerkirchlichen Zwecken benutzt worden[1]).



III. Die Grabeskirche des hl. Bonifacius in Fulda

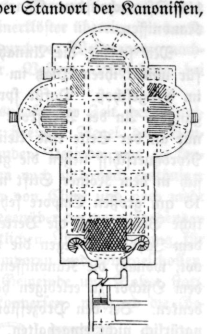
Das Ergebnis aus den Grundrissen dieser Epoche ist Folgendes: Die Klosterkirchen dienen zugleich als Gemeindekirchen. In den Benediktinerstiften ist die Anordnung nicht festgelegt. Der lockeren Kastenteilung entsprechend wechselt die Verteilung. An der Ausführung des Gottesdienstes sind in der Regel drei Chöre an verschiedenen Standorten beteiligt, unter Benutzung von ein- und zweistöckigen Emporen im Westwerk. In den Schottenklöstern, vor allem in St. Gallen versehen zwei Parteien den Gottesdienst, wie im späteren Ritus üblich; die Konventualen im Osten, die Konversen im Westteil der Kirche. Dies weist schon hin auf die später allgemein verbreitete Klosteranlage.

Während dieser Typ in der folgenden Epoche den Cluniazensern nahesteht, findet das karolingische Schema seine Fortsetzung in den Kanonissenstiften. Das für die Benediktiner charakteristische Westwerk scheint sich nach zwei Richtungen entwickelt zu haben. Entweder wurde es zu einer Westempore reduziert, auf der später regelmäßig die Orgel aufgestellt wurde, oder das Westwerk wird in eine Arkadenwand aufgelöst und fügt sich den Wänden des Baues an; damit ist auch eine Wendung zum Zentralbau erklärt.

Eine ganz besondere Aufgabe haben die Kirchen der Kanonissenstifte zu lösen, die Verteilung von zwei gänzlich gesonderten Parteien, die am Gottesdienst mitwirken: der Kanonissen und der Kanoniker. Dasselbe Problem bestand in

[1]) Effmann, Centula. S. 163 u. S. 182.

den Doppelorden, in späteren Zeiten bei den Brigittenkonventen und im Orden von Fontevrault. Da über die dortigen Gebräuche vorerst keine Nachrichten vorliegen, sind wir auf die Grundrisse der Kirchen angewiesen, und aus ihnen läßt sich nichts entnehmen [1]). Die deutschen Kanonissenstifte Essen, St. Maria im Kapitol, Ottmarsheim, Gerresheim, Gernrode, Gandersheim, Neuß und andere gehören zu einer Gruppe und standen durch ihre Äbtissinnen in enger Beziehung zu einander und zu dem karolingisch-ottonischen Herrscherhaus. Das Vorbild für ihre Kirchen ist der Zentralbau der Aachener Hofkathedrale. Wie stark dieser Bau mit seinen Emporenanlagen auf seine Umgebung wirkte, zeigen die beiden Abteikirchen von Seligenstadt und Steinbach. Dort waren Westemporen vorhanden, auf denen der dem Hof befreundete Einhart dem Gottesdienst ungestört beizuwohnen pflegte [2]). In den meisten Stiften ist die Westempore der Standort der Kanonissen, u. a. in Gandersheim [3]), Gernrode [4]) und Gerresheim [5]), während der Ostchor den Kanonikern vorbehalten ist. Bei der Anlage von Gerresheim fällt besonders auf, weil der Kreuzgang direkt nur zum Ostchor führt. Die Kanonissen gelangten zur Westempore durch das dazwischen liegende Abteihaus und Laufgänge innerhalb der Kirche. Dieselbe Anordnung liegt im Kloster Groß-Komburg vor, wo das Claustrum unregelmäßig im Westen liegt, und die Mönche vom Dormitorium aus durch den Kapitelsaal — die spätere Martinskapelle — in die Kirche gelangten [6]). Sonst ist die Lage des Kreuzgangs zur Lösung der Frage gut zu benutzen, weil die Chöre meist den Wohnräumen am nächsten liegen, von deren Partei sie zur Liturgie benutzt wurden.



IV. Köln, St. Maria im Kapitol

Aufstellung bis 1065 nach Rahtgens und Eicken
2. Aufstellung nach Eicken
3. Aufstellung nach Eicken

Besonders eingehend sind wir orientiert über die viel umstrittene Kirche St. Maria im Kapitol (Beisp. IV), die von den beiden Architekturhistorikern **Rathgens** und **Eicken** ausführlich untersucht worden ist [7]). Beide sind sich darin einig, daß die Kanonissen — ursprünglich war St. Marien ein Benediktinerinnenkonvent — bis zum Neubau 1065 auf der Westempore sangen, die zum Unterschied vom Fräuleinchor in Gandersheim fast ganz geschlossen und nur durch ein Arkadenfenster zum

[1]) Lasteyrie, a. a. O., S. 479 u. S. 269.
[2]) Adamy, Die Einhartskapelle zu Steinbach im Odenwald. Darmstadt 1885. — Schneider, Die Gründung Einharts zu Seligenstadt, in „Annalen des Vereins für Nassauische Altertumskunde". Bd. XII. 1873, S. 301.
[3]) K. Steinacker, Stift Gandersheim im Jahrbuch des Geschichts-Ver. f. d. Großherzogtum Braunschweig. Wolfenbüttel 1909.
[4]) A. Zelter, Die Kirchenbauten Heinrich I. u. d. Ottonen in Quedlinburg, Gernrode ... und Gandersheim. Berlin 1916. Tafel 20 ff.
[5]) P. Clemen, Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Bd. III 1. Düsseldorf 1894, S. 92.
[6]) (E. Paulus,) Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg. Eßlingen 1907. Jagstkreis. S. 583, 588 und 625.
[7]) H. Rahtgens, a. a. O., S. 189 ff. — H. Eicken, Studien zur Baugeschichte von S. Maria im Kapitol. Zeitschrift für Architektur. Beiheft 12. 1915.

Mittelschiff geöffnet war. Eicken vermutet nun folgende Entwicklung: Der Chor für die Frauen war zuerst im Westobergeschoß, für die Kanoniker im Ostobergeschoß, während die Gemeinde — alle diese Kirchen sind, was bei der weniger strengen Klausur nicht Wunder nimmt, zugleich Pfarrkirchen — ihren Platz in den Schiffen hatte. Beide Geschosse waren durch Laufgänge verbunden. Eicken nimmt sogar an, daß im Westen Seitenemporen vorhanden waren, weil das Westobergeschoß allein zu klein gewesen wäre, um die Stiftsdamen unterzubringen. Bei dem Neubau 1065 wird dann das ganze Westwerk, d. h. im Erd- und Obergeschoß die ganze Frontbreite für die Kanonissen bestimmt, der Gemeindeeingang in das östliche Querschiff verlegt. Die Kanoniker bekommen eine Empore in der südöstlichen Ecke des einen Kreuzarms. Schließlich wurde die Ostconche den Kanonikern eingeräumt, die Süd- und Nordconche den Kanonissen.

Mir scheint, die Annahme Rathgens' überzeugender, nach der die Nonnen für immer ihren Platz im Westteile behielten und zwar auf der Empore und im Erdgeschoß. Dafür spricht der Zugang des im Westen gelegenen Kreuzganges. An der Westfront ist nicht wie sonst üblich ein großes Portal, sondern nur an der Seite eine kleine Eingangstür für die Kanonissen. Im Süd- und Nordquerschiff liegen die großen Portale für die Gemeinden. Ferner befanden sich in dem Kölner Stift nachweislich nur 34 Stiftsdamen, die auf der etwa 15 qm großen Empore sehr gut Platz hatten. Dazu bestätigen noch urkundliche Belege, daß die Verteilung im Westen und Osten die reguläre war. Aus dem Jahr 1482 liegen die vom Erzbischof anerkannten Einrichtungen des Stiftes vor, wonach die Kanonissen ihre Stunden auf dem Westchor, die Kanoniker auf dem Ostchor zu erledigen hatten. An gemeinsames Musizieren ist hier nicht zu denken. Bei den Prozessionen in und um die Kirche wurde diese feste Ordnung natürlich nicht eingehalten, auch an großen Festtagen scheint die Aufstellung tatsächlich in der Süd- und Nordconche erfolgt zu sein. Ich denke an die Briefstelle Petrarca's (1333), in der er von dem Gottesdienst in St. Maria im Kapitol berichtet. Begeistert schildert er den Wechselgesang und den Anblick der beiden Chöre [1]). Die Kanonissen auf der fast geschlossenen Empore hätte er gewiß nicht sehen können. An diesen Festtagen ist also wohl auch gemeinsam gesungen worden.

Eine nordsüdliche Gegenüberstellung finden wir in der Quirinuskirche zu Neuß, in der eine südliche Empore den Namen „Jungfernchor" führt, eine nördliche von den Kanonikern benutzt wird [2]). Ähnlich ist der Bau des Benediktinerklosters Groß St. Martin in Köln, wo die Seiten-Absiden die Bezeichnung „Peter- und Marienchor" tragen [3]). Im Essenerstift, über dessen Gebräuche wir durch den ausführlichen liber ordinarius unterrichtet sind, sangen die Kanonissen zuerst

---

[1]) F. Petrarca, Lettere. Hrsg. v. Giuf. Fracasetti. Fir. 1863. Bd. I. 275. Buch 1. Brief 4 an G. Colonna Cardinale.

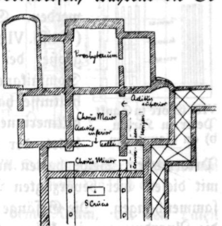
[2]) K. Tücking, Geschichte der kirchlichen Einrichtungen in der Stadt Neuß. Quirinusstift. Neuß 1886.

[3]) H. Rahtgens, a. a. O., S. 189.

in der Westempore, bis ihr Standort in den nördlichen Kreuzarm des Querschiffs verlegt wurde[1]).

In den meisten Stiften ist also die Aufstellung folgende: die Kanonissen singen auf der Westempore, die Kanoniker im Ostchor. Selten findet sich die wegen der größeren Annäherung musikalisch geeignetere Gegenüberstellung im Süden und Norden. Obwohl vielfache Nachrichten über den Gesang der Nonnen berichten, zeigen die Beschreibungen doch nicht mehr das großartige Bild von Centula mit seinen 400 Sängern und von Korvey mit seinem chorus angelicus. Es existieren auch einige Augustinerstifte, in denen Frauen aufgenommen wurden und zugleich mit den Mönchen im Gottesdienst mitwirkten, in Fredelsloh bei Einbeck und in St. Michael in Hildesheim[2]). Dort trägt die Westempore wie ein Nachklang von Korvey den Namen „Engelschor". Ferner stimmen mit den Kanonissenstiftern eine Reihe thüringischer Benediktinerklöster überein, mit denen Frauenkonvente verbunden waren, und in denen sich durchweg Westemporen nachweisen lassen: Paulinzella, Bürgelin bei Weimar, Vessera, Hüyseburg bei Halberstadt.

Wir kommen nun zu der folgenden Entwicklungsphase, der Zeit der Cluniazenser und Cisterzienser, bei denen entsprechend der strengen Regel das Bauschema ganz festgelegt ist. Schon in der vorhergehenden Periode war zu konstatieren, wie der musikalische Betrieb in den Klöstern nach und nach eintöniger wird. Diese Strömung wird nun durch die Reform von Cluni und noch mehr durch die Vorschriften der Cisterzienser verschärft. Gegenüber der voraufgehenden und folgenden Epoche zeigen beide Orden im wesentlichen Übereinstimmung, für alle Parteien gleiche Höhe, damit Fortfall von Emporen und Obergeschossen. In Cluni findet die wesentliche Trennung zwischen Gemeinde und Kloster statt, bei den Cisterziensern zwischen Konventualen und Konversen, während die Gemeinde hier meist ganz ausgeschlossen war. Der Chordienst ist jetzt auf eine Partei, die Chorherren, beschränkt. Für die Cluniazenser liegen die grundlegenden Forschungen von Mettler vor[3]), der seine Ergebnisse aus den „Gewohnheiten" abgeleitet hat. Danach ist die Vierung, der „Chorus maior" für die Konventualen bestimmt, das erste Joch des Mittelschiffs, der „chorus minor" für die Konversen, das Querhaus, besonders das südliche mit Bänken für die Novizen ausgestattet. Vielleicht gilt für die letzteren die Bezeichnung „Chorus parvus", die Mettler sonst nicht erklären kann. Über die musikalische Praxis liefern aus den erwähnten Gründen die Nachrichten



V. Die Kirche der Cluniazenser Hirsau, St. Peter

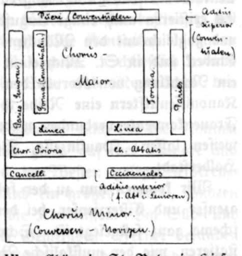
1) G. Humann, Ottonische Baukunst in Essen, in Zeitschrift für christliche Kunst, Jahrgang 24. 1911 — F. Arens, Liber ordinarius der Essner Stiftskirche in Beiträge zur Geschichte der Stadt Essen. 21. Heft. 1901.

2) H. Otte, a. a. O. Bd. I. S. 95 ff. — A. Zeller, Die romanischen Bauten in Hildesheim. Berlin 1907.

3) Mettler, a. a. O.

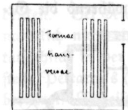
aus den Cluniazenser Kirchen wenig Interessantes. Dagegen geben die Gewohnheiten eine eingehende Beantwortung der zweiten Frage nach der inneren Einrichtung der Chöre (Beisp. V voriger Seite.)

Durch Cancelli (Chorschranken) waren beide Chöre (der maior und der minor chorus) von dem Raum für die Gemeinden getrennt. In dem major chorus wurden zwei sogenannte Chöre, d. h. zwei Parteien unterschieden, rechts der Chor des Abts, links der des Priors, auch als der rechte und linke Chor bezeichnet. Der Abt und die Senioren betraten den Raum durch den Chorus minor und die Mittelpforte der cancelli occidentalium, und nahmen auf der ersten Bankreihe rechts und links Platz. Die Bänke davor, lineae genannt, waren ebenfalls für die Senioren bestimmt. Die jüngeren Konventualen kamen vom Kreuzgang durch das südliche Querschiff und eine Tür (aditus superior) in der Südostecke des Chors zu ihren Bänken, die in zwei Reihen an der Süd- und Nordwand aufgestellt waren (Beisp. VIa.) Auf den hinteren, den parietes, saßen die älteren, auf den vorderen die jüngeren Mönche. Die letzteren Bänke hießen formae und scamna (nach ihrer westöstlichen Richtung).



VI a. Chöre in St. Peter in Hirsau
a) Aufstellung an Wochentagen

Gegenüber den lineae am Presbyterium befand sich eine Bank für die pueri, wenigstens in den Konventen, in die „Knaben" aufgenommen wurden. An Sonntagen, wo die Zeremonie des Hinknieens fortfiel, konnten die Bänke sämtlich von Osten nach Westen vor einander aufgestellt werden. Diese Anordnung nannte man formae transversae (Beisp. VIb). Noch im 15. Jahrhundert wird der kleine und große, der rechte und linke Chor in einem Ritualbuch für Dominikanerinnen unterschieden[1]). Auch diese äußeren Verhältnisse haben sich bis heute erhalten, z. B. in dem Benediktinerinnenkloster Frauen-Chiemsee. In den meisten Klöstern leitete der cantor (cantrix) den Abtschor, der Succentor den Priorschor. Beide hatten neben sich noch Stellvertreter. Ich nehme an, daß mit diesen vier bevorzugten Ämtern die vier Pulte in den Chorgestühlen zusammenhängen. Die Gesänge wurden von beiden Chören abwechselnd gesungen, die Anordnungen im kleinen Chor waren die nämlichen. Die ganze Einteilung hat nur liturgische, nicht bauliche Bedeutung.



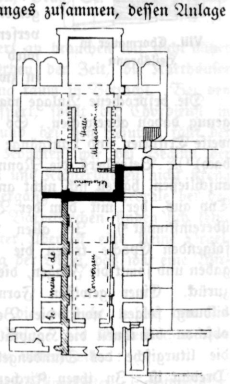
VIb. Chöre in Sankt Peter in Hirsau
b) an Sonntagen

Mettler hat dieses System nach den Vorschriften für Cluni, Farfa und Hirsau festgestellt. Für die Architektur ist diesen Kirchen eigenartig der Ersatz des ersten Säulenpaares durch Pfeiler, um einen besseren Anschluß für die Chorschranken zu haben. Daneben spielt die Austragung der Pfeiler eine wichtige

---

[1]) Vgl. meinen Artikel im Archiv für Musikwissenschaft Jahrg. I, Heft 2.

Rolle, die Ostendorf[1]) wohl mit Recht ebenfalls auf die Anpassung an die Chorgestühle zurückführt. Die Auskragung ist ein speziell mönchisches Prinzip und findet besonders in den nun folgenden Zisterzienserkirchen ihre Anwendung. Beide Reformen, sowohl die der Cluniazenser wie die der Cisterzienser haben dasselbe Ziel: Vereinfachung der Sitten und Verbesserung der Verwaltung. Letzteres war bei den Cluniazienseru nun so ausgezeichnet geglückt, daß sie trotz ihrer Bestrebungen sehr schnell zu Reichtum und Luxus gelangten und so eine neue Reform nötig wurde. Die Bestimmungen der Cisterzienser sind daher noch strenger, sie verschlossen in der Regel ihre Kirchen der Gemeinde. Für die Frauen vor allem hatten sie außerhalb des Klosterkomplexes besondere Kapellen, wie sie in Hauterre und in Wettingen noch erhalten sind[2]). Gemeinsam war beiden Orden das nahezu gleiche Niveau aller Teile, die Vermeidung von Emporen. Die Cisterzienserkirchen zerfallen nur in zwei Teile, eine Vereinfachung gegen die drei Parteien in Cluni und bei den Kanonissen und gegen die vier und mehr in der Zeit vorher. Der Ostteil, der den Konventualen gehört, hängt mit deren Wohnräumen im Osttrakt des Kreuzganges zusammen, dessen Anlage jetzt vollkommen schematisiert wird; der Westteil ebenso mit den Wohnräumen der Konversen im Westtrakt. Beide Teile sind durch eine Mauer, einen Lettner oder Schranken getrennt; davor stand im Westen für die Konversen ein besonderer Altar, was auf eine völlig getrennte Ausführung der Liturgie hinweist. Hölscher[3]) hat die Verhältnisse für das Cisterzienserkloster Loccum genau festgestellt (Beisp. VII). Der den monachi vorbehaltene Ostteil umfaßte danach Presbyterium, Querschiff und die zwei ersten Joche des Mittelschiffs. Das Chorgestühl (die stalli) stand in der Vierung und im ersten Joch; im zweiten war der Chorus infirmorum oder retrochorus (dem minor chorus der Cluniazenser entsprechend). Der Teil der Konversen umfaßte die übrige Kirche mit Ausnahme des nördlichen Seitenschiffs, das den Laien offen stand. Die Anlage der Kirche bei den Cisterziensern lag ziemlich fest, verschiedene Lösungen finden wir nur bei dem Raum, der den Laien zugestanden wurde. Das meiste künstlerische Interesse wandte sich der Ausgestaltung des Lettners zu, besonders dem Anschluß an die Seitenwand. Solche Scheidewände — teils starke Mauern, teils dünne Bogenwände die den konventualen Chor abschlossen, sind noch in einigen Kirchen



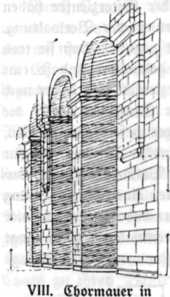
VII. Das Cisterzienser Kloster Loccum nach Hölscher

[1]) F. Ostendorf, Die Zisterzienserklöster in Deutschland. Zeitschrift für Bauwesen. 1914/15. Jahrg. 64. S. 153 ff. u. 675 ff.

[2]) Die Einteilung, die R. Rahn (Die mittelalterlichen Kirchen des Cisterzienser Ordens in der Schweiz. Zürich 1872) festsetzt, kann nur für die Cluniazenser gelten.

[3]) Hölscher, Kloster Loccum. Hannover 1913.

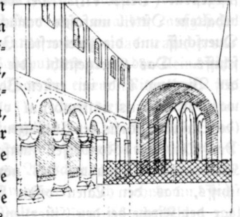
erhalten: Der Westabschluß in Maulbronn, die seitlichen Schranken in Marienstatt, Heilsbronn u. a. (Beisp. VIII), die Mauern zwischen Seitenschiff und nördlichem Querschiff in Loccum, Marienthal u. a. Wichtig für die Feststellung der Teilung ist die Anlage der verschiedenen Verbindungs- und Zugangstüren, auf die ich schon vorhin bei der Lage des Kreuzgangs hingewiesen habe, wichtig vor allem die Lage des Hauptportals und die Verteilung der Türen an der Westfront.



VIII. Chormauer in Heilsbronn

Die Auskragung spielt neben dem Problem der Scheidewand eine bedeutsame Rolle für die Feststellung des Platzes der Chorschranken (Beisp. IX). Auch das Abweichen des westlichen Vierungsbogens ist bemerkenswert, weil wir daraus folgern können, daß sich in solchem Fall der chorus monachorum bis ins erste Mittelschiffsjoch erstreckt haben wird. An ein gemeinsames Singen des Konventualen- und Konversenchors ist hier nicht zu denken, wahrscheinlich wird der Mönchschor wie bei den Cluniazensern u. a. in zwei Teile zerfallen sein.

Die besprochene Anlage war natürlich nur die typische, man ist sicher oft genug davon abgewichen. So kommen auch bei den Cisterziensern ausnahmsweise Triforien und Laufgänge vor (Marienstatt, Altenberg, Schulpforta, Heisterbach) [1]). Besonders die Nonnenklöster, denen sich die Prämonstratenserinnen anschließen, halten sich nicht an das obige Normalschema, sondern bilden einen Typ aus, der mit dem der Bettelmönchsorden übereinstimmt [2]). In allen Orden der nun folgenden Epoche treten die liturgischen Aufgaben und somit die Fragen, die uns interessieren, zurück. Einer gewissen Form der Emporenbildung folgen noch die Bettelmönchskirchen, obschon bei ihnen die Hauptaufgabe nicht mehr die liturgische des Stundengebets, sondern die Predigt ist. In ihren Kirchen ist die Empore der Platz der Singenden und diese Obergeschosse dehnen sich zuweilen weit nach Osten aus, teilen das Kirchenschiff bis zur Hälfte und darüber hinaus in zwei Etagen, deren obere für die Nonnen, bei dem Bettelorden auch für die Mönche zum Chordienst bestimmt war [3]). Das Schiff — die Bettelmönchskirchen sind oft einschiffig — ist der Platz der Gemeinde. Die Kirchen sind hauptsächlich Predigthallen, die Forderungen der Mönche treten dagegen zurück. Diese



IX. Auskragung in Arnsburg

---

[1]) H. Rose, Die Baukunst der Cisterzienser. München 1916. S. 135.

[2]) H. Otte, a. a. O., Bd. I S. 95.

[3]) F. Scheerer, Kirchen und Klöster der Franziskaner und Dominikaner in Thüringen. Jena 1910.

Bestimmung ist trotz abweichender literarischer Nachrichten aus Franziskaner- und Dominikanerkonventen jedenfalls in Deutschland die übliche. Hierher gehören die Kirchen Altenberg an der Lahn, Neuendorf in der Altmark, Wienhausen an der Aller (mit erhaltener liturgischer Einrichtung), Gnadenteil bei Schwäbisch-Hall u. a. Als typisches Beispiel für die Franziskaner gilt die Klosterkirche in Berlin, für die Dominikaner Regensburg [1]; für die Nonnen sei Inzighofen bei Sigmaringen genannt. Demselben Schema folgen die Karmeliter (München), die Ursulinerinnen (Landshut) u. a.

Als Ergebnis dieser vorwiegend gotischen Epoche lassen sich zwei Typen feststellen: 1. Cisterziensertyp: Chor (Konversen) und Gemeinde in einem Niveau. 2. Bettelmönchstyp: Gemeindeschiff mit Chorempore. Beide Formen haben wir schon in der romanischen Periode nachweisen können als altes Benediktiner- und als irisches Schema. Beide Typen werden in der nun folgenden Zeit von den Benediktinern benutzt, zum Teil in Neu-, zum Teil in Umbauten, und zwar für Frauen- wie für Männerklöster. (Ottobeuren, Prag, St. Agnes, Frauen-Chiemsee und Blaubeuren).

Auf die folgende Periode vom 15. Jahrhundert an brauchen wir nicht näher einzugehen. Die beiden bedeutendsten neuen Orden der Zeit, die Karthäuser und die Jesuiten, kommen für unsere Untersuchung kaum in Betracht. Bei den Karthäusern, deren Klosteranlage baulich interessiert, spielt der Chordienst in künstlerischer Beziehung eine unwichtige Rolle, und bei den Jesuiten fällt der gemeinsame Chordienst als Hauptaufgabe fort. Konnten wir bei Beginn der Entwicklung die Trennung zwischen Pfarrkirchen und Klosterbauten nicht streng durchführen, so läßt sich jetzt der absolute Übergang zur Kathedrale bei den Jesuiten deutlich erkennen. In ihren zahlreichen Barockkirchen finden sich keine abgeschlossenen Chöre, nur im Westen als letzter Überrest eine kleine Orgelempore. Der von der Höhe herabtönende Klang der Orgel, das war eine Wirkung, auf die man nicht verzichten wollte.

Wir sind am Schluß unserer Ausführungen, die versucht haben, den Zusammenhang der liturgischen Vorschriften, der Anlage der Klosterkirchen und der liturgischen Praxis klarzulegen. Wir konnten unterscheiden:

1. Die karolingisch-romanische Epoche (alte Benediktinerklöster, Schottenklöster, Canonissenstifte), mit ihrer vielgestalteten musikalischen Praxis.
2. Die gotische Epoche (Cluniacenser und Cisterzienser), die mehr durch die genauen Vorschriften über die innere Einrichtung des Chors als in speziell musikalischer Hinsicht interessiert.
3. Die folgende Epoche (Bettelmönchsorden und Jesuiten), in der der Chordienst ganz zurücktritt, die Kirchen Kathedralen werden.

Natürlich wird in den Orden, die ursprünglich auf den Chordienst großen Wert legten, auch heute der liturgische Gesang eifrigst gepflegt. Aber indem der klösterliche Gesang sich so streng auf den traditionellen gregorianischen

---

[1]) H. Otte, a. a. O., S. 111.

Choral beschränkte, verzichtete er auf weitere Entwicklung und die Wirkung auf größere Kreise, wie sie in Centula und Korvey stattgefunden haben muß. Diese Aufgabe übernahmen statt der Klosterkirchen die Kathedralen und führen den Kirchengesang zur Blüte des polyphonen Stils in der niederländischen Schule. Haben die Klöster mit ihrer musikalischen Praxis die Aufgaben, die in ihrem Rahmen lagen, erfüllt, so wird es wohl noch mehr lohnen, die gleichen Verhältnisse in den Kathedralen zu untersuchen, um aus ihren Bauten Aufschlüsse über die Ausführungspraxis der niederländischen Epoche zu erhalten.

Georg Oesterreich (1664–1735); sein Leben und seine Werke

Ein Beitrag zur Geschichte der norddeutschen Kantate

Von

Adam Soltys, Lemberg

Vorwort

Die Berliner Staatsbibliothek bewahrt unter den Signaturen Mus. Ms. 16320, 16321, 16322 drei Folio-Bände Kompositionen von Georg Oesterreich in Partitur, die auch in Eitner's Quellenlexikon (B. VII.) einzeln aufgezählt werden. Die dort vorliegende kurze biographische Skizze fußt auf Walther's Lexikon und Chrysander's Aufsatz „Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Oper" (Jahrbücher I, S. 193 ff.). Damit war aber in der Tat auch alles erschöpft, was man vom Leben und den Werken dieses Meisters wußte. Denn sowohl Gerber (Musik-Lexikon) wie Zedler (Universallexikon) gehen auf die Angaben Walther's zurück; desgleichen Fétis, der irrtümlich von „Charles Oesterreich" spricht, also denselben Fehler begeht, der auch in Mendel's Musik. Conv.-Lexikon wiederholt wird. In den Werken von Wolfg. Casp. Printz, Mattheson, Scheibe und Adelung kommt merkwürdigerweise der Name Oesterreich überhaupt nicht vor; selbst nicht in den neuen Musikbüchern einschließlich Riemann's Lexikon.

Es war also meine Aufgabe, in den Bibliotheken und Archiven zu Braunschweig, Wolfenbüttel, Kiel, Schleswig, Coburg, Leipzig, Magdeburg und Kopenhagen, d. h. an Orten, wo Oesterreich gelebt und gewirkt hat, oder, wo auf ihn bezügliche Dokumente zu vermuten waren (wie in Kopenhagen, wo ein Teil der archivalischen Bestände Schleswigs vorliegt) selbst Nachforschungen anzustellen. Es gelang mir, manches neue Material zu beschaffen und damit Unsicheres festzustellen, Falsches zu berichtigen und viele Lücken zu ergänzen. Interessante Beiträge verdanke ich außerdem persönlichen Mitteilungen des General-Majors Reinecke-Oesterreich, der durch die Urahnen seiner Gemahlin mit Georg Oesterreich verwandt und noch im Besitze einiger wichtiger Autographen ist.

Eitner bezeichnet alle Kompositionen Oesterreich's als Kantaten; im Lauf der Arbeit werden wir diese irrige Ansicht zu berichtigen haben[1]). Ihre Anordnung in den drei erwähnten Bänden ist mehr eine zufällige; weltliche und geistliche Vokalwerke aus verschiedenen Lebensepochen liegen bunt nebeneinander. Bei dieser Verschiedenheit der 45 nachgelassenen Kompositionen in stilistischer, formeller und chronologischer Hinsicht mußte im Verlaufe der Arbeit eine scharfe Grenze zwischen kirchlicher und weltlicher, vokaler (chorisch, solistisch) und instrumentaler Musik gezogen werden, woraus sich die vorliegende Einteilung in einzelne Abschnitte ergab. In dem biographischen (ersten) Teile werden die Musikverhältnisse Magdeburgs und Schleswigs absichtlich etwas breiter ausgeführt werden, weil über beide Städte, speziell über Schleswig, zurzeit keine umfassenden Arbeiten vorliegen[2]).

I.

Oesterreich's Leben

1. Jugend- und Lehrjahre

a) Magdeburg, Leipzig, Hamburg

„Anno 1664, die Marty — bin ich Georg Oesterreich zu Magdeburg von meinen lieben Eltern Hans Oesterreich Bürger und Brauer daselbst und Elisabeth Oesterreich geb. Melitzen, gebohren und am 17. Marty in der Kirche zu St. Johannes daselbst getauffet. Meine Pathen sind gewesen 1) H. Georg Oesterreich, Bürger in Leipzig, meines seeligen Vaters Bruder, an dessen Stelle hat gestanden Andreas Bethge, 2) H. Johann Scheffler, Cantor daselbst, 3) Joh. Beyendorff, 4) H. Heinrich Sieverds des Apothekers Hausfrau Dorothea, geb. Rosenstocks, 5) Caspar Müllers Hausfrau Catharina Dielin"[3]). Unter den Paten muß der Name Joh. Scheffler's hervorgehoben werden, weil er nachher Georg Oesterreich's erster Musiklehrer war.

Die Familie Oesterreich gehörte einem angesehenen alten Augsburger Patriziergeschlecht[4]) an, welches nachher (1552) dadurch, daß es „die Wiederherstellung des zünftigen Regiments eifrigst betrieben hatte", in große Ungnade des Kaisers verfiel, des Bürger-Rechtes verlustig erklärt wurde und darauf die Stadt Augsburg verließ. Weitere Spuren dieser Familie können wir teils in Leipzig, wo

---

[1]) Vgl. S. 194.

[2]) An dieser Stelle möchte ich meinem verehrten Lehrer Herrn Professor Dr. Johannes Wolf, der mich auf dieses Thema aufmerksam machte, für seine nie ermüdende Hilfsbereitschaft und sein weitestes Entgegenkommen meinen herzlichsten Dank aussprechen; auch den Herren Direktor Prof. Dr. W. Altmann und Prof. Dr. Max Seiffert in Berlin fühle ich mich verpflichtet. Dank gebührt ferner den Herren, die mir auf meiner Studienreise in den Archiven und Bibliotheken mit Rat und Tat behilflich waren, Herrn Prof. Mack und Sekretär Martens in Braunschweig, Dir. Heinemann in Wolfenbüttel, Geheimrat Richter und Pastor Lorenzen in Schleswig, Dr. Engelke in Magdeburg und dem Gesanglehrer an der Thomasschule Prof. Bernh. Fr. Richter in Leipzig.

[3]) Laut Autograph im Besitze des Generals Reinecke-Oesterreich in Blankenburg.

[4]) Gesch. d. adligen Geschlechter in d. freien Reichsstadt Augsburg (Paul v. Stetten, Augsburg 1762) S. 258 ff. und Tab. X.

der Name Oesterreich in den Universitätsmatrikeln[1]) im 16. Jahrhundert öfters vorkommt, teils in Magdeburg verfolgen. Hier ist durch die Kirchenbücher der St. Johanniskirche die Anwesenheit dieser Familie erst im Jahre 1649 nachgewiesen. Bei der Zerstörung dieser Stadt (1631) gingen fast alle Kirchenbücher und Stadtarchive zugrunde, wodurch hier eine weitere Zurückverfolgung dieses Namens unmöglich wurde.

Soweit sich feststellen ließ, sind unter Georg Oesterreich's Vorfahren keine Musiker zu verzeichnen. Die ersten und stärksten Anregungen, die für die Entwicklung des musikalischen Talentes Georgs, wie seines Bruders Michael Oesterreich in Betracht kommen, sind außerhalb des Familienhauses zu suchen. Es war die Stadt Magdeburg mit ihrer traditionellen Musikpflege, die für die Erweckung und Förderung der musikalischen Begabung Oesterreich's entscheidend wirkte. Hier lebte noch das Andenken an die segensreiche Wirksamkeit Martin Agricola's, dessen Bedeutung und Verdienste die Stadträte erst nach seinem Tode zu würdigen verstanden. Hier wirkten Meister, wie Gallus Dreßler, Leonhard Schroeter „das Haupt der Magdeburger Schule"[2]), u. v. a.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts besaß Magdeburg als Kantor den hervorragenden Musiker Johann Scheffler, den nachmaligen Lehrer Oesterreich's. Seine Verdienste sind um so höher einzuschätzen, wenn man bedenkt, daß er sein Amt unter den denkbar ungünstigsten Verhältnissen übernommen hatte. Es war die trübe Zeit nach dem 30jährigen Kriege, wo die Wunden, die dem Lande geschlagen, nur langsam heilen konnten — auch die Musikpflege, die durch den Krieg sehr stark zu leiden hatte, konnte nur allmählich in dem alten Umfange wieder aufgenommen werden. Die Stadträte[3]) scheinen sehr wenig Verständnis für die äußerst schwierige Lage Scheffler's gehabt zu haben und beharrten, statt dem Kantor behilflich zur Seite zu stehen, in ihrer Passivität genau so wie vor dem Kriege, zur Zeit Agricola's, der nach seiner 24jährigen Tätigkeit sagen konnte: „Er habe sich stets mit Betteley behelfen müssen". Gleiches Märtyrerschicksal teilten mit Agricola alle seine Nachfolger, und auch dem Kantor Scheffler erging es nicht besser. Aus vielen Eingaben und Dokumenten geht hervor, daß er sich stets in sehr drückenden Verhältnissen befand, daß er jahrelang um Erhöhung der jämmerlichen Besoldung (36 Gulden jährlich!) und um Wiederaufrichtung der zerstörten Organistenhäuser vergebens gebeten hat[4]). Mit unverminderter Energie und bewunderungswürdiger Ausdauer arbeitete er trotzdem unermüdlich weiter. Die Kirchenmusik wurde wieder in ihrem alten Umfange aufgenommen. Die notwendigsten Musikwerke der berühmten Zeitgenossen, wie H. Schütz, Hammerschmidt, Bernhard, Ahle, Capricornus u. a. wurden dank seinen Bemühungen für die Bibliothek angeschafft. Von seiner unverwüstlichen Schaffenslust zeugen seine 1100 Kompo-

[1]) S. die gedruckte Matrikel d. Univ. Leipzig (E. Erler, Leipzig 1909).
[2]) C. v. Winterfeld: Der evang. Kirchengesang (Leipzig 1843—47) I, S. 341.
[3]) Vgl. „Joh. Scheibe". Geschichts-Blätter der Stadt Magdeburg 1912, Artikel von Dr. B. Engelke, dessen liebenswürdiger Mitteilung ich auch die folgenden auf Joh. Scheffler bezüglichen Notizen verdanke. (Magdeburg 1912).
[4]) „Weil ich nun mehr mit göttlicher Hilfe über 27 Jahre ihrer Schule treu und fleißig vorgestanden".

sitionen, die nach seinem Tode angekauft und seinem Nachfolger im Amte Christiani[1]), Telemann's Lehrer, übergeben wurden. Scheffler's Tod erfolgte plötzlich (subitae et repentae mortis). Leider sind seine sämtlichen Werke verloren gegangen. Sein Ruhm lebt aber in seinen hervorragenden Schülern Joh. Theile und Georg Oesterreich fort. Wie lange die beiden den Unterricht Scheffler's genossen haben, ist unbekannt. Über Oesterreich wissen wir, daß seine Fortschritte sehr erfreulich waren, und daß sein Lehrer ihm ein sehr gutes Zeugnis und treffliche Empfehlung auf den Weg nach Leipzig mitgegeben hat, wovon noch die Rede sein wird. In den Eintragungen des Thomasius, Rektors der Thomasschule in Leipzig, lesen wir unter dem 10. Mai 1678 Folgendes[2]):

„Michael Oesterreich alumnus scholae nostrae primae classis mane ante horam septimam praesentat mihi fratrem Georgium (gehet ins 14. Jahr) filium Johannis Bürger und Bierbrauers zu Magdeburg: Ist bisher zu Magdeburg in die Schule gegangen und daselbst in Classe II gesessen. Introduxi in II^{am}: Erit autem Alumnus simul: in musicis gab ihm der Kantor (Scheffler) gar ein gut Lob und Zeugnis. Ultimum autem locavi in Secunda, et ea lege ut maneret ultimus etiam post crastinam translocationem quorundam tertianorum in Secundam."

Bei einer später zu besprechenden Angelegenheit, die den recht pedantischen Thomasius anscheinend stark geärgert hat[3]), erfahren wir, daß der junge Georg sich zwei Jahre zu bleiben verpflichtete (promisit biennium), und daß er auch „gesonnen gewesen, noch etliche Jahre länger allhier zu bleiben". Er hatte es seiner schönen Altstimme zu verdanken, daß man ihm gleich die Rechte eines Alumnus gab, und bald wurde er der Lieblingsschüler des berühmten Thomaskantors Joh. Schelle. Der Einfluß dieses Meisters, der seit 1677 an der Thomasschule tätig war[4]), auf den jungen Oesterreich war sehr bedeutend und läßt sich sogar noch in dessen späteren Werken nachweisen. Zugleich wurde Oesterreich mit den wichtigsten Kompositionen seiner Zeit bekannt. Im Verzeichnisse der Bibliothek[5]) der Thomasschule begegnen wir den Werken Obrecht's, Josquin's, Sensl's, Finck's, Lassus', Haßler's, Calvisius', Schein's u. v. a., vor allem aber den Kompositionen Knüpfer's und Schelles'. An der Thomasorgel saß damals der jüngere Sohn Matthias Weckmann's, Jakob Weckmann[6]), den Mattheson einen „galanten" Organisten und einen „würdigen Sohn des vortrefflichen hamburgischen Orgelmannes" nennt[7]).

Unter so reichen und vielseitigen Anregungen machte Oesterreich rasche Fortschritte und „bekam in kurtzem solche Fertigkeit im Singen, daß er zu des Hr. Schellen und anderer Verwunderung die ihm zu singen gegebene Partie das unterste oben kehrte und solche also wegsang"[8]). Bei der Kirchenmusik war er

---

[1]) Benediktus Christiani, Kantor in Magdeburg um 1691 und daselbst Musikdirektor. (Vgl. Mattheson's Ehrenpforte, S. 355, wo ihn Telemann in seiner Selbstbiographie erwähnt).
[2]) Vgl. Thomasius „Acta Thomana" S. 445 (v. Sachse, Leipzig 1912. Verlag J. Woerner).
[3]) Thomasius, a. a. O., S. 655.
[4]) Vgl. Denkm. D. T. Band 58/59, S. XII ff.
[5]) Wustmann, a. a. O., S. 111.
[6]) Vgl. Denkm. D. T. 58/59 S. XIII ff. sowie M. Seiffert in d. Sammelb. der IMG II S. 123 ff.
[7]) Ehrenpforte S. 255. [8]) Walther, a. a. O.

so unentbehrlich, daß Thomasius schreibt (S. 656), Schelle könne „in musica templi haud commode se eius (Oesterreich's) opera posse carere." Sein Talent und seine auffallend schöne Altstimme gewannen ihm die Sympathien und Gunst wichtiger Persönlichkeiten Leipzigs, sodaß er sich trotz vieler Entbehrungen augenscheinlich recht wohl fühlte; denn als die zwei Jahre verstrichen waren, bat er, daß man ihn länger behalten möge. Nun hatte er aber versäumt, dies drei Monate im Voraus anzumelden, was Anlaß zu einer recht interessanten und für die Zeit charakteristischen Begebenheit wurde; Rektor Thomasius widmete ihr 5 Seiten in seinem Tagebuche! Die für uns etwas humoristisch anmutende Schilderung beginnt folgendermaßen[1]):

(Anno 1680 7/V) „Habe ich hora IX Georg Oesterreich, Alumnum II^{ae} Classis, incarceriren, und hora XI wiederumb loß gelassen, cum delictum suum prius esset deprecatus. Res ita gesta est. Receptus est hic Oesterreich inter alumnos A° 1678 d. 10 Maji promisitque biennium. Nun ist er zwar gesonnen gewesen noch etliche Jahr lenger allhier zu bleiben, hat sich aber doch deswegen zu rechter Zeit nicht angegeben, nemlich ¹/₄ Jahr zuvor, welches also dies Jahrs am 10 Febr. hette geschehn sollen".

Wahrscheinlich hat sich Oesterreich absichtlich nicht angemeldet, weil er nach Hamburg in die Rats-Kapelle als Altist berufen worden war; als ihm jedoch Kantor Schelle, der seine Stimme nicht entbehren konnte, nun zuredete, länger zu bleiben, kam er — wie wir weiter lesen — am 3 April „monitus nimirum privatim a cantore petitque sibi annos prorogari. Respondi ego, non prorogatum iri, quia justo tempore prorogationem non petierit."

Oesterreich leugnete von der Verpflichtung einer früheren Anmeldung gewußt zu haben, während Thomasius darauf bestand, daß er sein „delictum depreciret" und am 10. V. die Schule verlasse. Da mischte sich Oesterreich's Gönner Konsul Laurentius und sein Bruder, der Senator war, dann der „Schulspeiser" Peckstein in die Angelegenheit, und als die Vermittlung Schelle's und dessen Vorstellungen, er möchte ihm (Georg Oesterreich) „noch etliche Jahre vergönnen, weil unter denen Altisten der beste sei"[2]), scheiterten, übten sie auf den hartnäckigen Thomasius einen Druck aus, sodaß er sich persönlich vor dem Konsul verantworten mußte. Jetzt zeigte sich unser Rektor nachgiebiger und versprach, den jungen Georg länger zu behalten, doch sollte er reumütig gestehen, daß er nicht „ex ignorantia", sondern „ex malitia" versäumt habe, sich rechtzeitig anzumelden. Zugleich sollte er eine milde Strafe, 2 Stunden Karzer absitzen. Oesterreich erfüllte alle Bedingungen, und Thomasius schließt das Kapitel: „Faxit Deus, ut seria sit eius poenitentia".

Doch bald sollte Georg seine Gunst für immer verlieren und wir lesen in dem Tagebuche, daß „fratrem utrumque malae esse notae." Im Sommer dieses Jahres nämlich brach die Pest aus, der viele Alumnen zum Opfer fielen. Vergebens versuchte Thomasius die Knaben zu beruhigen und die Hauptquellen des Übels zu verringern. So hatte er das Motettensingen bei Begräbnissen, „Currend und Büchsentragen" eingestellt[3]). Viele Alumnen erkrankten an der

---

1) Thomasius, a. a. O., S. 654 ff.
2) Thomasius, a. a. O., S. 654.
3) A. a. O., S. 761.

Pest und starben; der übrigen bemächtigte sich eine erklärliche Furcht vor Ansteckung, und sie suchten sich durch Flucht zu retten. Fortwährend heißt es „fugitivus metu pestis“. Zu den letzteren gehörte auch der junge Georg, dem sein älterer Bruder am 28. August zur Flucht verhalf. Durch Walther[1]) erfahren wir, daß Oesterreich „auf Befehl seiner Eltern in Zeiten sich retirirte und recta auf Hamburg zueilete“[2]). Hamburg spielte um diese Zeit als Musikstadt eine wichtige Rolle. Hier lebten und wirkten angesehene Musiker, wie die Stadtkantoren Th. Selle und Chr. Bernhard, der Liedmeister Joh. Schop, ferner berühmte Organisten, wie Weckmann, Scheidemann, Hier. Praetorius, Reinken, Jakob Praetorius u. v. a. Zur Hebung des allgemeinen musikalischen Geschmackes trug die Gründung des „Collegium musicum“, eines öffentlichen Konzert-Instituts, viel bei. „Aus den besten Gesellschaftskreisen hervorgegangen, veranstaltete dies Institut mit Kräften, welche die der Kirchenmusik beträchtlich überstiegen, jeden Donnerstag sowohl für fremde als einheimische Liebhaber öffentliche Konzerte“[3]).

Als Oesterreich nach Hamburg kam, bestand das Kollegium nicht mehr, es war bereits 1674 eingegangen. Nach Walther[4]) setzte Georg Oesterreich seine Studien am Hamburger Johanneum fort. Die Schüler erhielten hier ähnlich wie in der Thomasschule Unterricht in Latein und Gesang. „Die Singklasse wurde von dem jedesmaligen Musikdirektor wöchentlich 4 Mal besorget“[5]). Die Cantores, welche zugleich Directores Chori musici und Kapellmeister waren, alternierten in Ansehung des Ranges, je nachdem sie früher oder später erwählt worden waren, mit den Lehrern der dritten Klasse. In ihrer Reihe sehen wir Männer wie Erasm. Sartorius, Th. Selle, Chr. Bernhard, G. Ph. Telemann und Ph. E. Bach.

1678, als Oesterreich dort Alumnus wurde, war Joach. Gerstenbüttel Kantor am Johanneum. Natürlich wurde er auf Oesterreich's außerordentliche Begabung aufmerksam; wahrscheinlich verschaffte er ihm bei seinen Beziehungen den Zutritt zu reichen Patrizierfamilien[6]), denn wir lesen bei Walther, daß er (Oesterreich) „von vielen reichen Kaufleuten aufs beste beschenket wurde.“ Wegen seiner schönen Stimme wurde er in der Ratskapelle als Altist angestellt[7]). Durch die Mitwirkung als Ratskapellist sowohl bei Festlichkeiten, wie in der Kirche wurde Oesterreich nicht nur mit der kirchlichen, sondern auch mit der weltlichen Musik näher bekannt.

Wie lange er im Johanneum verblieb, kann nicht festgestellt werden, da das einzige überlieferte „Album Scholasticum“ erst vom Jahre 1732 anfängt.

---

1) Walther, Lexikon.

2) Die letzten Kapitel der Aufzeichnungen des Thomasius schildern den weiteren Verlauf der Pest. Des Kantor Joh. Schelle's Frau erkrankte und bald nachher sein Söhnchen Joh. Christoph, das dem Tode erlag. Im nächsten Jahre (15/X 1681) ist G. Oesterreich's Mutter an der Pest gestorben. Zuletzt hatte Thomasius selbst mit der Krankheit zu ringen.

3) Vgl. Seiffert, Sammelb. der JMG II (1901) S. 76 ff., auch Denkm. D. T. VI S. 5.

4) A. a. O.

5) A. a. O., S. 19 (Müller).

6) Ebenda.

7) Der Gesangschor bestand in der Regel aus 2 Diskantisten, 2 Altisten, 2 Tenören und 2 Bässen; vgl. auch Sittard, Gesch. d. Musikwesens in Hamburg S. 24 ff.

Sicherlich hat die eintretende Mutation seinem Aufenthalte in Hamburg ein Ende gemacht, und wir sehen ihn im Herbst 1683 wieder in Leipzig.

In den Leipziger Universitätsmatrikeln [1]) lesen wir: „Oesterreich Georg Magdeburg. Sax. 16 gr. i. W. 1683 f. 37." — das ist im Wintersemester unter dem Rektorate des Andreas Mylius von Zschepplin. Oesterreich's beide Brüder, Michael und Johann, ließen sich schon im Sommersemester 1670 in die Matrikel eintragen. Von ihnen hat der jüngere Michael als minderjährig (1658 geb.) ein „n" Zeichen (non iuratus) erhalten, und nachdem er das siebzehnte Lebensjahr überschritten, sich im Jahre 1679 zum zweiten Male immatrikuliert. Der Aufenthalt Georg Oesterreich's in Leipzig dauerte nur ein Jahr, und gleich nach Beendigung des Stimmwechsels begab er sich wieder nach Hamburg, diesmal als Tenorist. Er wurde als Opernsänger angestellt und setzte zugleich seine Studien — speziell in der Instrumentalmusik — fleißig fort.

Die Berührung mit der Hamburger Oper war für sein ganzes Leben und Schaffen von größter Bedeutung. Sie vermittelte ihm u. a. die Bekanntschaft mit den Opern seines Meisters Joh. Theile, wie auch mit Werken von Förtsch, mit dem er später in Beziehungen trat [2]). Oesterreich's Vorliebe für theatralische Effekte und opernhafte Wendungen, die er zeitlebens in seinen Werken verwendete, sowie seine fortschrittliche effektvolle Instrumentierung ist auf den Hamburger Aufenthalt zurückzuführen. Aber noch immer mangelte es ihm an gründlicher und künstlerischer Schulung der Stimme wie an theoretischen Kenntnissen. Das Jahr 1686 sollte darin eine wichtige Wendung bringen; Oesterreich wurde als Tenorist nach Braunschweig berufen, wo ihm die noch fehlende Ausbildung zuteil werden sollte.

b) Braunschweig—Wolfenbüttel (1686—1689)

Der Aufschwung der herzogl. Braunschweig-Wolfenbüttelschen Kapelle, welcher nach dem 30jährigen Kriege mit dem allgemeinen Wohlstande gleichen Schritt hielt, wurde durch den Tod des Herzogs Augustus wieder aufgehalten. Zur Regierung kamen seine beiden Söhne: Rudolf August und Anton Ulrich. Rudolf August, der eigentliche Regent, war der Kapelle wenig geneigt und hob sie auf [3]). Doch nicht für lange Zeit, denn bald (1674) berief man den in Venedig lebenden J. Rosenmüller als Kapellmeister. Leider liegt über dessen Wirksamkeit, wie auch über den ganzen folgenden Jahren vollständige Dunkelheit. Ein Jahr nach seinem Tode († 1684 in Wolfenbüttel) wurde Johann Theile als sein Nachfolger bestellt, und nun begann eine für die Musik günstige Epoche, besonders, als die Mitregentschaft dem prachtliebenden Anton Ulrich (im Jahre 1685) reichlichere Mittel zur Verfügung stellte [4]). Man suchte möglichst gute Künstler und Musiker nach Braunschweig zu ziehen, und dabei lenkte Theile des Fürsten Aufmerksamkeit auf Georg Oesterreich. Theile

---

[1]) S. jüngere Univers.-Matrikel (Erler).
[2]) Vgl. Zelle, Joh. Phil. Förtsch (Berlin 1893).
[3]) Chrysander, Gesch. d. Braunschweig-Wolfenbütt. Kapelle u. Oper S. 183 ff.
[4]) O. Heinemann, Gesch. v. Braunschweig u. Hannover Bd. III S. 161 ff.

begab sich, wie wir aus Walther erfahren, „auf Befehl „serenissimi" persönlich nach Hamburg und sollte „mit ihm (Oesterreich) selber sprechen und dahin sehen, ihn zu persuadiren, in Fürstl. Wolfenbüttelsche Capell-Dienste zu treten. Welches auch erfolgete, und er 1686 als Tenorist der Capelle daselbst antrat, bald darauf auch zum Prinzlichen Cammer-Diener darneben gnädigst bestellet wurde. Hier apprehendierte er bey Zeiten die schöne Gelegenheit von den italienischen Musicis ihre Methode zu singen, recht zu erlernen, wozu die beiden fürtrefflichen Castraten, Giuliano Giuliani aus Venedig, wie auch Vincentino Antonini aus Rom gebürtig, ihre hegende Liebe ihm gar besonders erwiesen, und ihn fast täglich besser unterrichteten"[1]). Dieser Unterricht zeitigte schönste Früchte und Oesterreich erwarb als Sänger großes Ansehen; weiß doch sogar Fétis von ihm zu berichten: „Cet artiste est le premier Allemand qui ait connu et cultivé l'art du chant d'après les traditions de l'ancienne école d'Italie"[2]). — In der letzten Lebensperiode werden wir ihm noch als Gesanglehrer begegnen. Durch die beiden Italiener wurde er außer mit der italienischen Gesangtechnik auch mit den Vokalwerken der venetianischen und römischen Tonmeister bekannt, auf deren Einflüsse wir noch näher eingehen werden. Viele Wendungen in Oesterreich's Kompositionen bleiben unverständlich, wenn man diesen wichtigen Faktor nicht berücksichtigt.

Bei Walther lesen wir weiter: „Er begab sich auch zu dem Herrn Kapellmeister ins Haus und logirete bey ihm, welcher dann ihn in der Komposition als seinen Liebling gantz unermüdet treulich unterrichtete, worinnen stets continuiret wurde." Es ist hauptsächlich Theile's Verdienst, daß Oesterreich zu dem wurde, was er war. Seine gründliche Kenntnis des Kontrapunkts, seine kunstreiche Führung der Stimmen, besonders der Continuostimme, wie auch seine fortschrittliche motivische Arbeit hat er nur seinem Meister, jenem berühmten Schüler von H. Schütz zu verdanken. Auch seine Vorliebe für den fugierten Satz, für schlichte, etwas herb klingende Harmonik ist auf den Einfluß Theile's zurückzuführen. Aus dieser Studienzeit stammen die ersten uns überlieferten Kompositionen Oesterreich's: „Laetatus sum in his"[3]) à 3 voci con strom. vom Jahre 1687, „Levavi oculos meos"[4]) à 4 voci con strom. und „Ich will den Herrn loben"[5]) desgl., beide vom Jahre 1688. Der Vergleich mit den später entstandenen Werken beweist, wieviel Oesterreich bei Theile gelernt hat. Theile war nämlich nicht nur ein ausgezeichneter Komponist und unübertroffener Kontrapunktiker, sondern auch ein hervorragender Pädagoge. Und wie „seine Arien zu den originellsten und bedeutendsten Leistungen, die das deutsche Lied des 17. Jahrhunderts aufzuweisen hat"[6]), gehören, so bedeutend war sein handschriftlich weitverbreitetes „Musikalisches Kunstbuch", welches erst durch den „Gradus ad Parnassum" von Fux verdrängt wurde. Allen Werken ist ein ernster, edler und vornehmer Ton eigentümlich. Groß ist die Zahl seiner Schüler; außer

[1]) Walther, a. a. O., S. 444.
[2]) Fétis: Biographie universelle 2me édition Bd. VI, S. 352 ff.
[3]) Mus. ms. 16320.
[4]) Mus. ms. 16320.
[5]) Mus. ms. 16321.
[6]) Kretzschmar, Gesch. d. neueren deutschen Liedes, S. 97.

Georg Oesterreich kommen vor allem der berühmte Organist D. Buxtehude[1]) ferner Joh. Ph. Förtsch[2]), Rats-Musikus Zachau (vielleicht der Vater von Händel's Lehrer Fr. W. Zachow), Nik. Hasse, Organist an der Marienkirche zu Rostock, Georg Dietrich Leiding, Organist an St. Ulrici und St. Blasii in Braunschweig, und sein Sohn Benedictus Friedrich Theile, Organist in Naumburg[3]), in Betracht.

Daß Oesterreich die Werke seines Meisters fleißig studiert hat, beweist die Tatsache, daß uns Theile's Motette „Dixit Dominus" von Oesterreich's Hand kopiert überliefert ist[4]). Übrigens stammt auch eine Komposition über den gleichnamigen Text von Georg Oesterreich, und wir werden noch Gelegenheit haben, Parallelen zwischen den beiden Werken zu ziehen[5]). Solange Theile[6]) in Wolfenbüttel weilte, wollte auch Oesterreich in seiner Stellung verbleiben und schlug zweimal die Einladung in die fürstl. Schlesw.-Holsteinische Kapelle aus. Als aber sein Meister nach Merseburg als Kapellmeister König Christians II. zog, trug er sich ernstlich mit dem Gedanken, seine abhängige Stellung als Sänger mit der eines Kapellmeisters zu vertauschen. Da kam aus Schleswig zum drittenmal „eine vocation und dabey ein Schreiben an Ihro Hochfürstl. Durchl. zu Wolfenbüttel, worauf die gnädigste permission, unter gewissen Vorbehältnissen, accordiret wurde"[7]). Bevor er den neuen Dienst übernommen hat, heiratete Oesterreich; in dem Kirchenbuche über „Copulationen" der St. Catharinenkirche in Braunschweig (1646—1733) lesen wir folgende Eintragung:

„Den 15. Oktober 1689 H. Georg Oesterreich Hochfürstl. Braunschweigischer-Lüneburg. Capell-Musiker von Ihro Durchl. Printz August Ferdinand Vertrauter Kammerdiener (Weiland Johann Oesterreich Bürger und Brauer in Magdeburg nachgel. ehel. Sohn) Jungfrau Magdalena Darnedden[8]) Bürgern und Brauern allhier ehel. Tochter"[9]).

Über die Jahreszahl seiner Abreise schwanken die Angaben. Walther, dessen Angaben über Oesterreich sonst zuverlässig sind, gibt 1690 als das Jahr seines neuen Dienstantritts an, Eitner's Datum 1687 ist aus geschichtlichen Gründen falsch. Denn erst nach dem Vergleich von Altona 1689 (20. Juni) kam der Herzog wieder in den Besitz von Schleswig-Holstein. In der Chronik des Stadtsekretärs Olearius heißt es[10]):

„Nach dem Abschluß des Friedens sind Ihro Durchl. in hoher Person nebst Dero Gemahlin und Hochfürstl. Kinder und der ganzen Hofstaat den 30 Oktober 1689 wieder auf Dero Residenz gekommen und von der Schlesvigschen Bürgschaft „in

---

[1]) Vgl. Zelle, Theile und Strungk (Berlin 1891), S. 3.
[2]) Zelle, Joh. Phil. Förtsch.
[3]) Vgl. die interessante Beschreibung in Mattheson's „Ehrenpforte", S. 369.
[4]) Joh. Theile's Werke in Mus. Ms. 21822 (BB).
[5]) Vgl. S. 206 der vorliegenden Arbeit.
[6]) Noch in Gottorp gründete Theile sein Heim; in den Kirchenbüchern lesen wir: 20/X 1674 copulirt: H. J. Theile Kapellmeister mit Anna Catharina, H. Detleff Wasmuths (Tanzmeisters) ehel. Tochter; vgl. Gersdorf, Gesch. d. Theaters in Kiel, S. 99.
[7]) Walther, a. a. O.
[8]) Von der Familie Darnedden, die zu den angesehensten Geschlechtern der alten Stadt Braunschweig gehörte, wird noch ausführlicher S. 186 die Rede sein.
[9]) Aus der Eintragung erfahren wir, daß Oesterreich's Vater nicht mehr am Leben war.
[10]) Vgl. Sach, Gesch. d. Stadt Schleswig (1875), S. 258.

armis" nebst Lollfuß und Friedrichsberg mit großen Freuden empfangen und mit vielen Landesadeligen accompaniret worden! Gott erhalte den lieben Fürsten seinem Lande zu Trost viele liebe Jahre u. ersetze den erlittenen Schaden reichlich wieder umb Jesu willen. Amen."

Wir haben einen positiven Beweis, daß sich Oesterreich im Spätherbst 1689 gleich nach seiner Vermählung nach Schleswig begab. Seine Komposition „Du Tochter Zion"[1]), für den ersten Adventsonntag bestimmt, trägt als Postscriptum: „Compos. Schlesvigae Anno 1689." Es ist sehr wahrscheinlich, daß sich Oesterreich mit diesem Werke rühmlich einführen wollte. Dafür spricht die breite sorgfältige Anlage des Werkes, wie auch die auffallend kalligraphische Schrift. — Wie früher Theile, so war es jetzt Oesterreich's alter Hamburger Bekannte, J. Ph. Förtsch, der seine Berufung nach Schleswig veranlaßte. Förtsch[2]) war vorher selber (1686) Kapellmeister des Herzogs Christian Albrecht in Gottorp gewesen, begab sich aber, als infolge der politischen Stürme die ganze Hofhaltung aufgelöst wurde, zuerst nach Kiel, wo er zum Dr. med. promovierte, später nach Hamburg, wo er seine Kontrapunkt-Studien bei J. Theile fortsetzte, mehrere Opern zur Aufführung brachte und auch als Dichter wirkte[3]). Nach dem Vergleich von Altona wurde Förtsch von Herzog Christian Albrecht zum Hof-Medicus ernannt, „mithin die Capell-Meisterstelle nach seinem gethanen Vorschlag Herrn Georg Oesterreich, der damals zu Wolfenbüttel in Fürstl. Diensten gestanden, cediret"[4]).

2. Schleswig-Holsteinische Periode (1689—1702)

Es war keine leichte Aufgabe, die Organisierung und Leitung der Kapelle zu übernehmen in einem Lande, das durch Besatzung und häufige Kriegskontributionen[5]) ausgesogen, durch langdauernde Wirren verarmt und verwüstet war. Kein Wunder, daß Oesterreich solange gezögert hatte. — Über die Musikverhältnisse Schleswigs[6]) unter seinen Vorgängern fließen die Nachrichten nur sehr spärlich. Wir erfahren, daß in Gottorp im September 1665 „ein groß Theatrum aufgebaut wurde"[7]), und daß damals ein gewisser Augustin Pfleger[8]), der früher der Kapelle am Mecklenburger Hofe angehörte, Kapellmeister in Gottorpischen Diensten war[9]). Es werden wiederholt in den Rechnungsbüchern Aufführungen von Opern, wenn auch sehr flüchtig, erwähnt. So lesen wir, daß z. B. im Jahre 1654 „die Music gemachet" und im Jahre 1664 „Spiel und Mascheraden" veranstaltet wurden[10]).

---

[1]) Mus. Ms. 16321.

[2]) Zelle, Joh. Phil. Förtsch; vgl. auch Mattheson, Musik. Patriot, S. 179, wo sämtliche Opern von Förtsch aufgezählt sind.

[3]) Zelle, a. a. O.

[4]) Walther, a. a. O.

[5]) Vgl. Sach, Gesch. d. Stadt Schleswig, S. 255 ff.

[6]) Schleswig besteht aus den drei seit 1711 miteinander verbundenen Stadtteilen: der Altstadt, dem Lollfuß und dem Friedrichsberg. Zwischen Lollfuß und Friedrichsberg liegt das Schloß Gottorp.

[7]) Baurechnung A XX 3698.

[8]) Pfleger's Frau war eine Adelige Stanowska v. Stanowa.

[9]) Vgl. Walther's Lexikon, S. 476 und Joh. Moller's Cimbria litterata, Kopenhagen 1744.

[10]) Rentkammerrechnungen.

Hatten jedoch diese Aufführungen mehr zufälligen Charakter und waren sie mehr für den Hof bestimmt, so gewannen schon früh die wandernden Theatertruppen durch ihren mehr volkstümlichen Charakter eine große Bedeutung. Wie aus der Eingabe Paulsen's an den Hamburger Magistrat vom Jahre 1666 hervorgeht, trat derselbe auch „Bey Ihr. Fürstl. Durchl. zu Holstein in Dero Residenz Gottorff" auf[1]). Im Jahre 1664 erteilt Hg. Chr. August die Konzessionen an die holländische Wandertruppe unter Jan Baptist von Bornenbergh. Auch für die Zeit Oesterreich's haben wir Belege[2]), daß dort die Wandertruppen spielten, und zwischen 1690 und 1691, in welchem Jahre Kühlmann mit seiner Truppe gastierte. Es scheint, daß auch der Hof spezielle Vorliebe für diese Gattung „der Kunst" hatte.

Im Jahre 1673 kam Joh. Theile nach Gottorp, aber seine musikalische Tätigkeit wurde bald durch den neuen Krieg mit Schweden und Dänemark unterbrochen[3]). Damals wurde die Hofkapelle so gut wie aufgelöst; im Jahre 1676 bestand sie bloß aus einem Organisten und zwei Musikanten[4]). 1680 wurde Joh. Th. Förtsch von Hg. Chr. Albrecht als Kapellmeister berufen. Doch blieb er daselbst auch nur kurze Zeit, denn bald brachen die Streitigkeiten wieder aus, der Herzog mußte Gottorp verlassen, die Hofhaltung löste sich auf, und Förtsch, der ohne Stellung blieb, begab sich nach Kiel[5]).

Als wieder ruhigere Verhältnisse eingetreten waren und Oesterreich Kapellmeister in Gottorp wurde, „da zogen nach der Hand viel feine Musici sukzessive dahin, fürnehmlich aus der Capelle zu Dresden und Wolffenbüttel, und gerieht die Kapelle in große renomée"[6]). Über den Bestand der Kapelle haben wir leider keine direkten Nachrichten. Doch aus der Besetzung, die Oesterreich in seinen dort geschriebenen Werken verwendet, müssen wir auf einen für die damalige Zeit recht bedeutenden Apparat schließen; von Instrumentisten sind vorhanden: erste und zweite Violinen mit Ripienisten, I. und II. Viola desgl., Cello, 2 Viole d'amour, Violone (Kontrabaß), 4 Oboen[7]), 2 Fagotte, Kontra-Fagott, 2 Clarini, später auch 2 Flöten, ferner Orgel- und Cembalospieler. Dazu kommt der 5st. Chor mindestens in doppelter Besetzung, und wir erhalten eine Summe von 35 Musikern. Natürlich galt diese Maximalzahl nur für die besten Jahre (um 1701 herum), demgegenüber gab es Zeiten (um 1695), wo Oesterreich wegen der starken Reduktion der Kapelle sich nach einer anderen Stellung umsah. Oesterreich scheint sich unter den Kapellisten eines hohen Ansehens und großer Sympathie erfreut zu haben, wie aus dem erwähnten Zitat Walther's erhellt. Nur auf diese Weise läßt sich erklären, warum so viele „feine Musici" ihre Stellung in Wolfenbüttel und Dresden mit der in Schleswig vertauscht haben. Auch scheint der alte Herzog vor keinen Ausgaben zurückgeschreckt zu sein und versprach den

---

1) Vgl. Gersdorf, Beitr. z. Gesch. d. Theaters in Kiel, S. 21.

2) Vom Jahre 1691 stammt folgende interessante Aufzeichnung vom Küchenmeister Hans Heinr. Schmidt: „Die Komedianten spielen nun mehro allhier (sc. Gottorp) aufm Schloß und leben wie Königl., wo die Zahlung hernach herkommen will, mach Gott wissen."

3) Sach, a. a. O., S. 257.

4) Gersdorf, a. a. O., S. 56 Anm. 3.

5) Zelle, Joh. Phil. Förtsch, S. 4.

6) Walther, a. a. O.

7) Vgl. die Ode „Gnädigste Fürstin" in Ms. ms. 16322.

Kapellisten höheren Sold, als sie bis jetzt in ihrer alten Stellung bezogen hätten. — Über die pekuniären Verhältnisse des neuen Kapellmeisters sind wir nur teilweise orientiert. In dem Reichsarchiv zu Kopenhagen befindet sich folgendes, den Rubriken „Besoldung" und „Kostgeld" entnommene Aktenstück[1]):

1691	Ausgaben	0.29.	Kapellm. Oesterreich auf 2 Kapellknaben Leinen und Schuegeld de 1690	12 Rth.
—	—	Q.33	Kostgeld	104 —
1692	—	0.32	Besoldung	205 —
	—	0.37	Kostgeld	104 —
1693	—	0.53	Auf Besoldung de A° 1692	253 — 16 B.
	—	Q.36	Abschlag seiner Besoldung monatl. 8 Rth. und auff Kapellknaben à $3^{1}/_{2}$ Rth.	234 —
1694	—	0.55	Capellm. Georg Oesterreich Besoldung im Reste v. A° 1692	274 — 44 B.
			Abschl. 1693	20 —
				300 Rth.
		0.34	Abschlag seiner Besoldung monatl. 8 Rth. und auf 3 Capellknaben à $3^{1}/_{2}$ Rth.	234 —
1695	—	0.97	—„— den A° 93—94 bis 28. Febr. 95 Kostgeld et pro Information der Capellknaben	440 —
1696—7			ist nichts gefunden	
1698	Aug.	Q.14	Kostgeld à Monat 4 Rth.	48 —
1699	—	Q.30	auf zwei Capellknaben à 3 Rth. 16 B.	80 —
1700	—	0.129	— ? —	300 —
1701	—	0.57	— ? —	300 —
1702			steht nur „Capellmeister" ohne Namen.	

Oesterreich scheint mit der Besoldung nicht unzufrieden gewesen zu sein; als er 1695 nach Coburg ziehen wollte, handelte es sich ihm nicht so sehr um materielle Vorteile, obwohl Walther ausdrücklich bemerkt, daß er dort (sc. in Coburg) „eine weit ansehnlichere Gage bekam", — als vielmehr um die Reduzierung der Kapelle, die ihn in seiner künstlerischen Betätigung lähmte.

Seine Familienverhältnisse waren recht glückliche. Über die Ereignisse der folgenden Jahre finden wir in den Kirchenbüchern der Michaeliskirche (1689 bis 1713) folgende Eintragungen:

1691	25/V	Joh. Samuel.	Als Taufpaten[2]) Licentiat Förtsch, Hr. Stricker, Zollinspektor Frau Griebelerin, des Hr. Vice-Rent-Meisters Eheliebste.
1692	19/XII	Anton August.	Als Taufpaten: Der regierende Herzog zu Wolfenbüttel, Anton Ulrich und daselbst der Erbprintz Augustus[3]).

---

[1]) Auf meine Zuschrift bekam ich vom Reichsarchiv in Kopenhagen, wo die Mehrzahl der archivalischen Bestände Schleswigs sich befinden, die oben mitgeteilte Zusammenstellung mit der Bemerkung „Obzwar flüchtig". Es ist mit Bestimmtheit anzunehmen, daß sowohl in Kopenhagen, wie in Oldenburg und Petersburg noch viel Interessantes, jetzt leider unbenutzbares Material vorliegt.

[2]) In dem bei Reinecke-Oesterreich befindlichen Dokumente steht an erster Stelle als Pate: Der Großvater Herr Hans Darnedden (abwesend).

[3]) A. a. O., an dritter Stelle: Ihro Hochfürstl. Durchl. Prinzessin Maria Elisabeth, geb. Herzogin zu Schlesw.-Holstein Gottorp. Hochgedächte beider Braunschw.-Lünneb. Durchl. Stelle ist durch Mons. de Rantzau und Monsieur de Beuhme beyder Hochf. Schlesw.-Holst. Hochbetr. Kammerjunkern, der Durchl. Prinzessin Stelle aber durch durch Dero Hofmeisterin vertreten worden u. z. in meinem in Lollfuß zu Schleswig gelegenen Wohnhause.

1694 5/XI Georg Christoph[1]). Als Taufpaten Monf. Oesterreich, Auditeur Monf. Jonason, Registrator, Frau Nikolain Apothekerin.

Im Frühjahr 1696 befand sich Oesterreich's Frau in Braunschweig, was zweifellos mit dessen Übersiedlungsplane nach Coburg in Verbindung steht. In dem Tauf-Register der St. Catharinen-Kirche in Braunschweig vom Jahre 1663 bis 1708 lesen wir folgende Eintragung:

1696 20/VI Sophie Amalia. Als Taufpaten: Des Erbprinzen zu Wolfenbüttel Durchl. Gemahlin. Der Erbprinzessin Cammerfräulein Mademoi. de Buchwalden.

Der Umstand, daß als Taufpaten die Mitglieder der regierenden Häuser auftreten, läßt auf Oesterreich's große Beliebtheit an beiden Höfen schließen; besonders die Beziehungen zu Wolfenbüttel scheinen stets recht stark gewesen zu sein. Wie wir aus den braunschweigischen Opernrechnungen ersehen, wurde er öfters von Gottorp aus zu den Aufführungen nach Wolfenbüttel eingeladen, wofür ihm außer den gebührenden Honoraren auch die entsprechenden Reisekosten vergütigt wurden[2]). Aus derselben Rechnung erfahren wir, daß seine Schwiegereltern Darnedden bei der Braunschweiger[3]) Messe den Gästen und Musikern einige Stuben (auch 3 Kammern mit Betten, item Holz und Licht) vermieteten. Aber auch bei den Bürgern Schleswigs scheint er in hohem Ansehen gestanden zu haben, wie das die häufige Teilnahme von Oesterreich's Frau als Patin beweist; in dem Kirchenbuche der Michaeliskirche begegnen wir in jedem Jahr mindestens einmal ihrem Namen[4]).

In Schleswig beginnt Oesterreich's eigentliche Schaffensperiode. Jahr für Jahr entstehen neue Werke teils zur Verherrlichung der Hoffeste (wie „O du hochdurchl. Paar", „Gnädigste Fürstin" u. a.), teils für Sonntags-Gottesdienst bestimmt („Und Jesus ging aus von dannen", „Weise mir Herz Deinen Weg"), teils aus Anlaß von Beerdigungen hoher Persönlichkeiten („Seelge Fürstin" oder „Wie eilst Du edler Geist von hinnen"). Das Jahr 1695 bringt nachweislich sogar vier Kompositionen, von denen zwei allerdings für Coburg geschrieben sind. Sehr viele Werke scheinen leider gänzlich verloren zu sein; denn es ist unbegreiflich, warum z. B. vom Jahre 1696 sich keine einzige Komposition erhalten hat, warum wir nicht regelmäßig Geburtstagsoden vorfinden, wo doch dieses Fest sicherlich Jahr für Jahr am Hofe gefeiert wurde. Wohl gab es Trauerzeiten, die aber nur kurze Zeit dauerten. So lesen wir nach dem Tode Chr. Albrechts 27/XII 1694 in den Ratsprotokollen (S. 416) folgende Verfügung, die sein Nachfolger Friedrich III. aus Anlaß der Landestrauer bekannt machen ließ:

„1695, den 1 Jan. hora 8va matutina ein Hochfl. Befehl von Ihro Durchl. Hg. Friedrich —— eingekommen des Inhalts, daß keine Orgel in der Kirche gerühret, 4 Wochen lang das Glockenleuten in den Kirchen bestellet, auch die Eingesessene Untertanen zum ehrbaren stillen wandel und enthaltung des gespiels und aller üppigkeit ermahnt werden sollten u. s. w."

---

[1]) Im Kirchenbuche der Name des Kindes nicht angegeben (!), wohl aber der aller Paten.
[2]) Vgl. Chrysander, Gesch. d. Braunschw. Oper, a. a. O., S. 196 u. f.
[3]) Zweimal im Jahre fand die Messe statt: Die sog. Lichtmesse und Laurentimesse.
[4]) So 1691 bei Apothekers Nikolai Kinde oder 1692 bei Gärtner Claufer, in demselben Jahr auch bei Faselau, Kannengießer etc.

Der neue Herzog scheint überhaupt eine sehr sparsame Verwaltung eingeführt zu haben. Am meisten litt darunter die Hofkapelle, die so stark reduziert wurde, daß Oesterreich aus diesem Grunde um seine Entlassung bat. Auch bekam er „eine gnädigste invitation[1]) von Ihro Durchl. dem Herzog Albrecht nach Dero residense Coburg zu kommen, und da er da ankomme, wurde ihm eine und andere Komposition zu verfertigen aufgegeben, welche bey den damaligen Festivitäten sollte gebrauchet werden. Und da die Durchl. Herrschaft ihm ganz in Diensten zu behalten ihm offeriren lassen, weil vor kurtzem Dero Capellmeister Herr Künstel mit Tode abgegangen war, so acceptirete er es, bekam eine weit ansehnlichere Gage in seiner ihm Fürstl. erteilten Bestellung, wurde mit ganz ansehnlichen Praesente begabet, und ihm zur transportierung seiner Familie 200 Thl. accordiret". Oesterreich scheint das Jahr 1695 und 1696 in Coburg zugebracht zu haben; damit erklärt sich auch, warum sein Name in der oben angeführten Schleswiger Rechnung in den genannten Jahren nicht vorkommt und zugleich, warum seine Frau damals bei ihren Eltern in Braunschweig sich aufhielt. — Außer der Reduzierung der Kapelle und Verbesserung der materiellen Lage scheinen auch andere Motive für seinen Vorsatz von Einfluß gewesen zu sein. Die große Einschränkung der Hofausgaben zog auch zahlreiche Beamtenentlassungen nach sich, denen u. a. Oesterreich's älterer Bruder Michael, Auditeur bei der Garde, zum Opfer fiel[2]). Aus einem später mitzuteilenden Aktenstück erhellt, daß er fünf Jahre dem Hofe treu gedient habe, da jedoch „Wir einige reduction vorzunehmen gesonnen, ihm auch derentwegen zu erlassen gemüßigt worden"[3]). Auch Oesterreich's Freund Förtsch[4]) behagte es nach dem Tode des Herzogs Chr. Albrecht in Schleswig nicht, sondern er trat in dessen Bruders Dienste, des Bischofs von Lübeck, August Friedrich, welcher in Eutin residierte[5]). So wäre denn Österreich ziemlich vereinsamt, ohne Orchester, mit trüben Aussichten für die Zukunft in Schleswig geblieben.

In der neuen Stellung in Coburg entstanden nachweislich zwei Kompositionen, die Oden: „Wie koemt es" und „Gläntze Du erwünschtes Licht". Drei Jahre später benutzte er die Musik der letztgenannten Komposition für die Ode „Zeige Dich erwünschtes Licht", die dem Herzog von Schleswig gewidmet ist. Nach der Instrumentenbesetzung bestand in Coburg ein recht bescheidenes Orchester: 2 Violinen, 2 Bratschen, 3 Viole di gamba, Violoncello, 1 Fagott und Cembalo; daneben 4 Vokalstimmen. Als Oesterreich nach zweijähriger Abwesenheit „wieder nach Gottorp kam, wollten Ihro des Herrn Herzogs Friedrichs, regierende Hochfürstl. Durchl. in das vorhabende changement nicht einwilligen und declarirten gnädigst, daß die Reducirung der vorigen Capelle nur auf eine nicht gar lange Zeit sich erstrecken sollte. Also blieb er daselbst, verließ die neue Coburgische Bestallung und verrichtete nachgehends seine Capellmeister-Dienste

---

[1]) Walther, a. a. O.
[2]) Vgl. über Michael Oesterreich, S. 48.
[3]) Acta A XX Ms. 1237 betreffend Militärbeamte 1641—1712.
[4]) Zelle, Joh. Phil. Förtsch, S. 11.
[5]) In Mus. Ms. 6470 der Berl. Bibl. befindet sich eine Komposition von Förtsch „Ich vergesse was dahinter ist" vom Jahre 1693 19/XII, die von Oesterreich's Hand kopiert ist ein Beweis, daß zwischen beiden Männern ein reger Musikaustausch herrschte.

wiederumb . ." — Im August 1697 sehen wir ihn in Schleswig im Lollfuß in seiner alten Stellung wieder. Aus diesem Monate stammt eine in recht devotem Tone gehaltene Komposition: „Ist wohl Dein Heldenmuth[1])", die wir als Versöhnungskantate bezeichnen könnten. Hierin wird des Herzogs Heldenmut, dessen Löwenkraft, Tugendstärke und zahlreiche Wunder gepriesen, der Vergleich mit Simson angestellt: „Du mehr denn Simson siegst anjetzt ob unsern Orden" und zuletzt die Bitte ausgesprochen: „Laß mich und mein Geschlecht in steter Gnade leben." Dieses lange Duett für 2 Tenöre, welches nicht gerade zu den besten Werken Oesterreich's zählt, liefert uns zugleich einen Beweis, wie traurig es damals um die Musik stand. Von Instrumenten wird nämlich nur eine Viola di Gamba und Cembalo verlangt. Doch hat der Herzog sein Versprechen betreffs der Wiederherstellung der Kapelle eingehalten. Noch in demselben Jahre am ersten Adventsonntag kam Oesterreich's hervorragendes Werk „Motetto concertato Freu Dich sehr, o meine Seele[2])" zur Aufführung, worin ein stattlicher Apparat erforderlich ist („4 Viole, Fag. B. Continuo, 4 Voci: Canto, Alto, Tenore, Basso"). Im nächsten Jahre treten zu diesen Instrumenten noch einige neue hinzu (3 Viole di Gamba in „Zeige dich erwünschtes Lied"[3]) und 2 Oboen und Clarino in „Verknüpftes Götterpaar[4])". Daß Österreich nicht nur um die richtige Wahl der Musiker, sondern auch um deren Rechte besorgt war, beweist ein Aktenstück aus dem Schlesw. Archiv[5]), ein Autograph von G. Oesterreich; die Bitte lautet:

Durchlauchtigster Hertzog
Gnädigster Fürst und Herr.

Eu. Hochfl. Durchl. statten wir untertänigsten schuldigsten Dank hiermit ab, daß dieselbe uns ohnlängsten in Dero Hochfl. Diensten wieder auff und anzunehmen Gnädigst geruhen wollen; und können Deroselben wir hier unterthänigst zu vernehmen geben nicht umhin, waßmaßen Dero Capell Musici alter Usance und Herkommens nach, die erforderte Leichenmusiquen in Dero Thumbskirchen allhie / angesehen wir ohne dem die Hochfürstlichen und vieler anderen vornehmer Hoffbedienten Leichen auff gnädigsten Befehl schuldigster maßen gratis daselbst bedienen müssen / als ein Stück unseres Salarii vor anderen gegen die Schüler verwaltet und bestallet. Wann dann Durchl. Herzog und Herr unserer subsistence und Unterhalt um ein merkliches hievon dependiret, daß wir bey sothanem wohlhergebrachten Herkommen gnädigst conserviret werden:

Solchem nach gelanget an Eu. Hochfl. Durchl. unser unterthänigstes Bitten, hiemit, sie geruhen gnädigst uns Dero ohndem notdürftigen Capell-Musicis solche Hochfürstl. Gnade zu confirmiren, damit wir bey Bestellung derer Hoff und andren vornehmen Leichenmusiquen in dero Thumbkirchen und sonsten allhie, vor anderen geruhig gelassen, und, (soweit es dem Cantori und Schulkollegen am Thumb an den Schlesvigschen Raths- und bürgerlichen Leichen unschädlich ist) von niemand, weder Fremden noch Einheimischen daran behindert und gekränket werden mögen."

Das Gesuch — welches das Datum: Anno 1698, mens. Januarij trägt — wurde günstig erledigt, wie aus dem rückseitigen Vermerk folgt: „Fiat, doch daß der Kantor vor seine Person mit ihnen zugezogen werden möge." Bereits am

[1]) Mus. Ms. 16322. [2]) Mus. Ms. 16321.
[3]) Mus. Ms. 16322. Wie bereits erwähnt, stimmt die Musik genau mit der in der Coburger Kantate: „Glänze Du erwünschtes Licht" überein.
[4]) Mus. Ms. 16322. [5]) A XX Nr. 17.

18. Januar desselben Jahres kam ein Dekret heraus, worinen dem Kapellmeister und der Hofkapelle das ausschließliche Recht eingeräumt wurde, die Trauermusiken zu verrichten, aber mit Zuziehung des Cantors der „Thumbschule" Andreas Konrad Crusius[1]). Andreas Crusius (nicht zu verwechseln mit dem bekannten Johann C. aus Halle, Verfasser der „Isagoge ad artem musicam" und mit dem Martius Crusius, über dessen Werk „Turco - Graecia" Walther S. 194 ausführlich berichtet, Cantor am Dom zu Schleswig, war nach Mattheson[2]) mit der ältesten Tochter Georg Ferber's verheiratet, der auch Kantor in Schleswig, vorher in Husum gewesen war „und sich allenthalben sehr rühmlich aufführte[3])". „Unser (sc. Georg) Ferber starb endlich zu Schleswig ziemlich frühzeitig, Ano 1692 im 42 Jahre seines Alters[4])". Als Domorganist von Schleswig wirkte zu Oesterreich's Zeit Joh. Nic. Hanff; früher Capell-Direktor zu Eutin, war er nach Eingang der Kapelle durch Vermittlung Mattheson's, seines Schülers, in Schleswig angestellt worden und ist daselbst um 1700 gestorben[5]). Wie wir sehen, lauter tüchtige und ernste Musiker, in deren Kreise Oesterreich verständnisvolle Helfer und Kollegen finden konnte.

In der Tat scheinen sich die Verhältnisse in jeder Beziehung gebessert zu haben. Die Herzogliche Kapelle erreichte in wenigen Jahren den Stand, den sie — nach Oesterreich's Werken zu urteilen — nie zuvor besessen hatte. In der Trauerkantate „Alle Menschen müssen sterben[6])" v. J. 1701 sind zweifach geteilte Violinen und Violen, dreifach geteilte Oboen, 2 Fagotte, Orgel mit Violone und ein fünfstimmiger (mehrfach besetzter) Chor verwendet. Unter solchen Umständen hat sich bei Oesterreich offenbar eine neue Schaffensfreude eingestellt. Aus seinen Werken klingt es wie ein ferner Wiederhall der überstandenen Sorgen und Landesunruhen; so finden wir in der Huldigungskantate[7]) vom September 1698 direkte Anspielungen darauf: „Schleswig und Holsteinland vergißt der Sorgenangst, Unheil wird abgelehnet" oder „Es müsse Fried im Land und Gottorps Krone bestehen und, wenn ein Sturm sich regt, (musikalische Schilderung!) Unheil zu Grunde gehen". — Aus diesem, wie auch aus dem folgenden Werke „Ach Herr, wie sind meiner Feinde so viel[8])" vom Dezember 1699 ersehen wir, daß die Gottorpische Kapelle um diese Zeit einen sehr tüchtigen Clarinobläser besaß, denn die in beiden genannten Werken angehäuften Passagen und Koloraturen setzen eine außerordentliche Fertigkeit im Trompetenblasen voraus. Mit zu den besten Werken, die damals entstanden, gehört auch das wohlklingende, in seiner Anlage und Gestaltung höchst interessante Werk: „Herr Jesu Christ, meines Lebens Licht" als „Chorale concertato" bezeichnet (für 5 st. Chor, 2 Viol., 2 Bratschen Fag. und Cont.) Aus den Jahren 1701 und 1702 besitzen wir nur Trauer-

---

1) Eitner nennt ihn Andr. Cruse.

2) Ehrenpforte S. 60.

3) Sein ältester Sohn war „Hr. Magnus Crusius, in der gelehrten Welt nicht wenig bekannt, berühmt, und itzo Professor zu Göttingen". (Mattheson, a. a. O.)

4) Mattheson, a. a. O.

5) Mattheson, „Das Beschützte Orchestere", S. 163.

6) Mus. Ms. 16321.

7) „Verknüpftes Götterpaar" Mus. Ms. 16322.

8) Mus. Ms. 16320.

musiken („Alle Menschen müssen sterben", „Seelige Fürstin" und „Plötzlich müssen die Leute sterben[1])". Es schien in der Tat, als ob sich am Firmamente neue Wolken ansammeln würden. 1701 verließ der Herzog Friedrich IV. sein Land, um in Polen an dem Kriegsruhm seines Königlichen Schwagers Karl XII. teil zu nehmen. Damit begann jene berüchtigte Zeit, wo man Stadt und Land an Abenteuerer verpachtete[2]). Die ganze Hofhaltung wurde aufgelöst, von der gesamten Kapelle[3]) sollte nur der Kapellmeister in seiner Stellung verbleiben. Oesterreich sah den vollen Ernst der Lage und versuchte, das Wohlwollen seines Fürsten zur Sicherung seiner Existenz und Zukunft zu benutzen. Bereits am 21. XII. 1702 bekam er auf seine Angabe hin vom Fürsten Friedrich IV. sub dato Stockholm 12. 22. März ein Dekret mit dem Wortlaut:

„Ihre Hochfl. Durchl. wollen, daß supplicanten seine Gage bis zu etwa erfolgender Loßkündigung seines Dienstes gereichet werde, welches da in Rechnung passiret werden soll."

Diesem Dekret folgte nach 3 Monaten ein anderes, welches wir seiner Wichtigkeit halber im ganzen anführen[4]):

Wir Friedrich, von Gottes Gnaden Erbe zu Norwegen, Herzog zu Schlesvig, Holstein, Stomary und der Dithmarsen, Graff zu Oldenburg und Dalmenhorst, tuen kund und bekennen hiermit, als uns Vorzeigen dieses, der Ehrsamer unserer bestallter wirklicher Kapellmeister Georg Oesterreich unterthänigst belangen lassen, weilen bey unserer jetzigen Abwesenheit in seiner Aufwartung nichts vorfiel: Wir Gnädigst geruhen möchten, ihm zu vergönnen, daß er seine Familie nach seiner Heimat transportiren und indessen anderer Orten einigen Opern und Musiquen beywohnen mögte, da Er sich dann sobald unsere Hofhaltung allhier wieder aufgerichtet, oder wir es sonsten gnedigst befehlen würden, sich zur Abwartung seiner function unterthänigst einfinden wolte, daß Wir unter solchem Bedinge, des Supplicantis unterthänigsten Suchen in Gnaden stadtgethan, damit nun derselbe solche seine vorgenommene Reise, desto ungehinderter fortsetzen möge, Alß gelanget hiemit an alle und jede Unser respective Freund - Gunst - und Gnädigstes Ersuchen, denen Unsrigen aber befehlen Wir gnädigst, Ihn, Unseren Capellmeister Oesterreich nebst seiner Familie, Leuthen und Sachen allen Orten frey sicher und ungehindert passiren und repassiren zu lassen, und ihnen, bedürffenden falls, allen guten Willen zu erweisen, die Unsrigen aber verrichten daran Unseren Gnädigsten befehlenden Willen. — Urkündlich — auf Uns. Schlosse Gottorff 14. VI. 1702.

Nach Erlangung dieses Dekrets scheint Oesterreich gleich die Reise angetreten zu haben. Er wandte sich direkt nach Braunschweig.

3. Braunschweig-Wolfenbüttelsche Periode (1702—1735)

Noch im Sommer dieses Jahres erfuhr Oesterreich, daß der Herzog von Schleswig am 19. Juli 1702 in der Schlacht bei Klissow gefallen war. Die Vormundschaftsregierung für den unmündigen Karl Friedrich, der sich in Stockholm befand, übernahm die verwitwete Herzogin († 1708) und der Bruder des verstorbenen Herzogs, der Administrator Christian August[5]). Oesterreich beabsichtigte, die unsichere Zeit in Braunschweig abzuwarten,

[1]) Mus. Ms. 16322.
[2]) Sach, a. a. O., S. 259 ff. und Anh.
[3]) S. Walther, a. a. O.
[4]) Acta A XXIII. Nr. 66. 6.
[5]) Sach, a. a. O., S. 260.

„allwo er ein Brau-Haus ererbet hat, und also mit mehrerer Commodität sich an dem letzten Orte aufhalten konnte, ohne andere Dienste zu nehmen, zumahlen er sich verbunden hatte, wann und so oft es begehret würde, sich persönlich zu sistiren, so auch bisweilen auf Befehl geschehen ist“ [1]).

Wahrscheinlich hängt es mit dieser Erbschaft zusammen, daß Oesterreich sich noch in demselben Jahre um das Bürgerrecht von Braunschweig bewarb. Sein Schwiegervater, Hans Darnedden, der in Braunschweig ein Haus besaß[2]), scheint noch im Jahr 1702 gestorben zu sein, wie aus folgender Eintragung erhellt:

„Nachdem von mir (sc. dem Sekretär) verlangt worden, in den Gerichtsbüchern nachzusehen, ob des H. Georg Oesterreich Haus auf dem Kohlenmarkte „zur güldenen Rosen“ [3]) genannt, etwa beschweret ist, so finde ich auf dessen Namen gar keinen Kaufbrief oder Verlosungsschein, wohl aber daß seel. Hans Darnedden gemeltes Haus nebst einem vorm Michaelis-Thore belegenen Garten besage den 6. April 1702 zu Gerichtsbuche verzeichneten Kaufbriefe gekauff pro 1200 Thlr. Erbenzins und aller Schulden frey und daß die Kauffsumme völlig getilget“ [4]).

Bereits im November desselben Jahres hat Georg Oesterreich das Bürgerrecht von Braunschweig nachgesucht. In den Dekreta[5]) über Neubürger vom Jahre 1703 S. 100 lesen wir folgendes:

„Am 9. Marty erschien hier Georg Oesterreich und produzirete folgendes Dekretum: Auf die beschehene gewöhnliche Einwerbung Ehren. Georg Oesterreich Fürstl. Holst. Capellmeister ist der Bescheid, würde er mit seinen vorgestellten Bürgen Ehren Carol Otto Schaden und Andreas Darnedden vor dem Buchgerichte allhier erscheinen, einen ganzen Taler und einen Taler zum Feuereimer, wie auch 20 Tl. Bürgergelde gleich baar erlegen, ein Rohrsturmhaube und Degen, sich sonst gebührend habiliren, daß er sodann zu dem hiesigen Bürgerrecht verstattet, und zur Ablegung der Eynschüsse ihm drey jahr hiedurch eingereumet sein sollen.

Decretum Braunschweig in Senatu den 14 November Anno 1702
H. Pilgrim Secretarius.

Auch in dem Buche: Brauergilde 1680 steht folgende auf Oesterreich bezügliche Notiz:

Anno 1703 — 5. März:
„Georg Oesterreich Magdalene Darnedden und Ihre bisher. Kinder
Johann Samuel[6])
Anton Augustus
Georg Christoph
Sophie Amalia
} Oesterreich

Wirtschaftlich erging es Oesterreich, wie wir aus der Erbschaft ersehen, nicht schlecht, und mit Hilfe seiner Ersparnisse konnte er sich längere Zeit über Wasser halten, ohne feste Stellung anzunehmen. — Im Winter dieses Jahres mußte er wieder eine Reise nach Gottorp antreten, um an den Begräbniszermonien für den gefallenen Herzog, die erst im Dezember stattfanden, teil zu nehmen. Dieser Zeit entstammt Oesterreich's schönstes und in seiner Tiefe und Vollendung bedeutendes kirchliches Werk, sein „Actus Funebris Plötzlich müssen die Leute

[1]) Walther, a. a. O.
[2]) In den Grundbüchern Braunschweigs läßt er sich in den Jahren 1662—1682 als Hausbesitzer Assec. No. 2005 nachweisen.
[3]) Das Haus „Zur goldenen Rose“ steht noch heute und fällt durch seine Schönheit auf.
[4]) Amtsgericht Braunschweig, Grundbuch Bd. 3, S. 534. — Diese archivalischen Nachrichten verdanke ich dem Bibliothek-Sekretär Hr. Martens in Braunschweig.
[5]) Die Notiz verdanke ich Prof. Mack in Braunschweig. [6]) Vgl. S. 41.

sterben" [1]) (à 7 voci: 2 Canti alto, Tenore, 2 Bassi; 2 Violini, 2 Violette, Violonc, 2 Hautb, Bassoni, Cembalo et Organo). „Bey der Beerdigung seiner in Gott höchst seeligst ruhenden Weyland Hochf. Durchl. Hg. Friedrich!..." Diese Komposition scheint Oesterreich bereits im Sommer, nachdem die Nachricht von dem Tode des Fürsten sich verbreitet hatte, in Angriff genommen zu haben, denn sie steht in ihrer Vollendung und planmäßigen Disposition des Textes und der Musik unter seinen kirchlichen Werken fast unerreicht da. In ihrer Ausdruckstiefe und dramatischen Kraft würde sie noch heute bei der Aufführung ihre Wirkung nicht verfehlen.

Nach den Beerdigungszermonien kehrte Oesterreich nach Braunschweig zurück. Anfangs hegte er noch die Hoffnung, daß er nach Eintritt der normalen Verhältnisse seine Tätigkeit in Schleswig wieder aufnehmen würde. Als aber daselbst Krieg und Pest zu wüten anfingen und seine Besoldung ausblieb, begann er sich nach einer festen Anstellung umzusehen. Aus Walther erfahren wir, daß er sein Glück in Hannover versuchen wollte. Im Dezember 1704 finden wir ihn aber in Kiel, wo seine zwei reichsten und zugleich die letzten auf uns überkommenen geistlichen Werke entstanden sind: „Motetto concertato: Ich bin die Auferstehung", datiert vom 1. Dezember und „Herr Jesu Christ, war Mensch und Gott" vom 6. Dezember. Auch in Kiel scheinen sich die Hoffnungen zerschlagen zu haben. So blieben denn nur die Aussichten für Braunschweig-Wolfenbüttel übrig. Hier konnte er leichter durch die Vermittlung der Herzogin Sophie Amalie, der ältesten Tochter Christian Albrechts, die seit 1695 mit dem Erbprinzen August Wilhelm von Braunschweig-Wolfenbüttel vermählt war, etwas erreichen; kannte sie doch seine musikalischen Fähigkeiten noch von Gottorp her. Die Angabe Zelle's [2]), Oesterreich wäre bereits 1703 als Vicekapellmeister angestellt, trifft nicht zu. Wir besitzen nämlich ein vom 4. September 1704 stammendes Autograph Oesterreich's [3]), das in die überaus dunkle Lebensperiode etwas Licht wirft, und das ich der Wichtigkeit halber ganz anführen will:

Durchlauchtigste Königliche Erb-Prinzessin
Begnädigst Fürstin und Frau
Hochwürdigst Durchlauchtigster Hertzog
Gnädigster Fürst und Herr!

Euer Hochfürstl. Durchl. Rentt-Cammer ist nicht unbewußt, welcher Gestalt Ihro nunmehr in Gott hochseeligstruh. Reg. Hochfl. Durchl., höchstpreisbaren Andencken, weyland, kurtz vor Dero Abreise nach Pohlen, sub dato Stockholm d $\frac{12}{22}$ Marty des 1702ten Jahres auf meine unterthänigste Bitte sich eigenhändig und folgendes wörtlichen Inhalts Gnädigst meiner Bedienung halber, dahin erkläret und Gnädigst befohlen: Ihro Hochfl. Durchl. wollen, daß Supplicanten seine Gage biß zu etwa erfolgenden Loßkündigung seines Dienstes gereichet werde, welches da in Rechnung passiret werden soll; wie solches in originali bey der Hochfl. Rent-Cammer asserviret und verwahrlich beygelegt worden ist, welches Hochfl. besonderer Gnade mit mehreren obliegenden Diensten unterthänigsten Dankes zu erkennen und zu solchem Ende auch bey absence des Hofes mich in stetem und besserem exercitio zu behalten, ich sofort, bey denen zur Hochfl. Re-

1) Mus. Ms. 16322.
2) Zelle, Joh. Phil. Förtsch, S. 11, Anm. 1
3) Archiv zu Schleswig, A XXIII. Nr. 66. 6.

gierung tunc temporis höchst verordneten Herre Geheimten Räthen unterthänigst gebührende Ansuchung gethan, mir die Gnädigste permission zu erteilen krafft deren ich zu solchem Zweck besser zu gelangen, mich cum familia, meine Heymath nähern und einigen daselbst oder sonst wo etwas für fallenden Opern und Musiquen beywohnen dürfte, wobey dieselbe mir so gnädig erschienen, daß sie meinem unterthänigsten petito gnädigsten in allen deferiret, doch mit dem expressen reservat, daß ich, sobald ich wieder würde gnädigst gerufen werden, mich ungesäumt zu meinen Verrichtungen wieder einfinden sollte, welchem auch noch bey letzterer Hochfl. Beerdigung geziemend nachgekommen bin, nach deren Endigung aber, alß schon die reduction einiger Hoffbedienten vorbey, mir auch weder etwas bey Auszahlung meines Salary nichts veränderliches beschehen, noch auch, ob mich gleich darnach erkundiget, eine Loßkündigung meiner Dienste beschehen (welches mit Gott bezeugen kann) einfolgig meine Rückreise zu den meinigen, und also auch zu meinen hiesig-Musikalischen exercitio, welches mir wegen eingefallener Landestrauer in etwas beschränket worden, wieder genommen habe.

Alß nun bey Dero Hochfl. Rent-Cammer vor einiger Zeit, auch ohnlängst noch, erkundiget, ob der Zeit nicht etwan mich wieder einstellen sollte, anbey umb mein Siebenviertel-jähriges dennoch rückständiges Salarium, weil dessen wohl anjetzo benötiget, untertänigst Ansuchung gethan, so habe nichts desto weniger in meinem recht mäßigen Gesuche nicht ohne große Betrübnis mir müssen berichten lassen, daß ich bisher in denen Hoff-Regelmenten nicht bedacht wäre und solchen ohne Hochfl. besonderer gnädigster Verordnung, nicht zu redressiren sey. Nachdem nun meine Gnädigste Herrschaft mit meinen treuen Diensten wissentlich niemals beleidiget, viel weniger mich bescheide sonsten etwas pecciret zu haben, wodurch ich mich dero Hochfl. mir auch schriftlich beschehenen confirmation meines Salary /: wofür ich derselben auch noch im Grabe unterthänigst danken muß :/ solle verlustig gemachet haben, also, daß auch nicht einmal einer Gnädigst versprochenen Loßkündigung vorhero mehr würdig geachtet könnte werden, die doch einigen capirten Musicis Trompetern auch wohl einigen Euerer Hochfl. Durchl. niedrigeren Dienern beschehen, welchen ich solchen falls /: welches doch von meiner Gnädigsten Herrschaft nimmer hoffen kann :/ postponiret und nachgesetzet würde, welches zu meiner völligen ruin gereichen müßte, in betrachtung dergleichen nicht besorgend, meine wenige Habseeligkeiten inzwischen fast consumiret und in solcher Zeit mich umb keine anderweitige Bedienung umbthun können, da doch die emplois eines Capellmeisters ungemein difficiler kann bey Hoffe gemachet werden, weilen man nur einen ordentlich bedarff, dahingegen mit anderen Musicis die Sache so schwer nicht ist, indem man derselben mehr benötigt ist.

Solchen nach gereichet, zur Beherzigung dieser meiner affliction an Eure Königl. Hochheit und Hochfl. Durchl. meine flehentlichste Bitte, dieselben geruhen nach dero beywohnenden besonderen Hochfl. Clemence Höchst — obgedachter Gnädigsten Verordnung Ihren hohen valeur beyzubehalten, mithin Dero Gnädigsten Befehl an Dero Cammer zu erteilen krafft dessen, weil ich anjetzo besonders dessen bedürfftig bin, zu meiner benötigsten subsistence nur meine bis hierher à siebenviertel Jahr dennoch restirende Gage möge gereichet werden, anbey die gnädigste Verordnung zu machen, wie es damit ratione futuri soll gehalten seyn, damit dieselbe von künftigen querelen mehr befreyet, ich auch dadurch angewiesen sey, auff was weise ich meine unterthänigste Dienste ferner verrichten solle, wozu mich dero Hochfl. Gnade und Hulde, die ich billig aller anderen praeferire, in tiefster Unterthänigkeit hiemit gleichfalls suche zuerbitten, der ich lebenslang bin

Eurer Königlichen Hochheit und
Hochfürstlichen Durchlauchtigkeit
unterthänigst gehorsamster
Knecht
Georg Oesterreich, Kplm.

Braunschweig
den 4ten Sept. 1704

Das angeführte Aktenstück trägt keine Bemerkung über die Art der Erledigung, woraus zu entnehmen ist, daß Oesterreich's Bitte nicht einmal beantwortet wurde.

Bei der völlig rechtlosen Stellung damaliger „Kapellbedienten"[1]) und „Knechte" blieb Georg Oesterreich nichts anderes übrig als sich nach einer anderen Stellung umzusehen[2]). Jedenfalls war er im September 1704 noch kein Vice-Kapellmeister, wie Zelle annimmt. Oesterreich scheint erst dem Hofkantor J. P. Kellner im Amt gefolgt zu sein. Über Kellner finden wir eine Notiz, daß er im Jahre 1703, „nachdem er bereits in die 18 Jahre bei hiesiger fürstl. Kapelle gestanden, den Dienst des Beförderten Hilfskantors neben seiner vorigen Anstellung und dadurch ein Mehreinkommen von 100 Thl. erhielt". „Doch soll er nach wie vor bei dem Coro Musico, sowohl bei Verrichtung des Gottesdienstes, als auch vor unser fürstl. Tafel und sonsten auf Erfordern mit der Vokal Musica präsentiren".[3]) Oesterreich scheint nachher dieselben Pflichten übernommen zu haben. Walther's Angabe enthält hierüber keine nähere Aufklärung, er sagt bloß, „daß Herr Oesterreich zu besserer Subsistence sich resolvirte, bey der Hochfürstl. Wolfenbüttelischen Kapelle sich zu engagiren bey der Cammer- und Kirchenmusik und übernahm dabey das Kantorat an der Schloßkirche."

Eine genaue Jahreszahl läßt sich nicht feststellen; ähnlich wie die Akten wegen der Bestallung von Hasse und Graun sind auch die auf Oesterreich bezüglichen bis jetzt verschollen.[4])

Die folgenden Jahre sind vollständig in Dunkel gehüllt. Nur einmal wird er 1708 bei der Aufführung von Schürmann's „Der erfreuten Ocker Schäfer eingestelltes Fest" als Sänger genannt. Vom Jahre 1711 stammen zwei Gratulationskantaten: „Weltgepriesenes Fürstenkind"[5]) und „Durch Klippen, Berg und Stein"[5]), nach dem Wasserzeichen zu urteilen auch die dritte: „Entweiche Sorgennacht"[5]); und das ist alles, was wir über ihn wissen. Seine Anstellung dürfte wohl vor 1708 erfolgt sein.

Und gerade diese Periode ist künstlerisch die interessanteste. In diese Jahre fällt ein musikalischer Gärungsprozeß, dessen Spuren wir bereits in den Werken vom Jahre 1711 nachweisen können; zur vollen Entfaltung ist er jedoch erst um die Zeit von 1717 gelangt. Während Oesterreich in Schleswig vermutlich ziemlich isoliert von neuen musikalischen Strömungen lebte, kam er in Braunschweig-Wolfenbüttel in unmittelbare Berührung mit allem, was in der musikalischen Welt damals als Fortschritt, als Mode galt.

Von deutschen Komponisten sind hier Opern von S. Kusser, J. Ph. Krieger, Bronner, Keiser, Telemann, Wilderer, Schürmann, Hasse, Händel, Graun namhaft zu machen. Von französischen Werken werden außer den Bühnenstücken von Molière und Racine Lully's „Thésée", „Psyché" und „Persée" aufgeführt. Die Mehrzahl der Werke stammt jedoch

[1]) Vergl. Chrysander, a. a. O., S. 283.
[2]) Erst 15 Jahre später wurde Oesterreich als Kapellmeister von Schleswig-Holstein „confirmiret"; vgl. S. 41 der vorliegenden Arbeit.
[3]) Chrysander, Gesch. d. Braunschw.-Wolfenb. Oper, S. 263.
[4]) G. Mennicke: „Hasse und die Gebrüder Graun, S. 455 (Leipzig 1906).
[5]) Mus. Ms. 16323.

von den Italienern her. Wir begegnen hier den Opern von Al. Scarlatti, Steffani, Alveri, Bononcini, Caldara, Fedrizzi, Gianettini, Orlandini, G. Porta, Polaroli u. a. Dieser quantitativen Überlegenheit der italienischen Musik entsprach auch ihr herrschender Einfluß auf die deutschen Komponisten, die sich zugleich auch dem starken und vom Hofe begünstigten Einflusse der französischen Musik (Ballette und Schaeferspiele) nicht entziehen konnten. So tragen denn alle hier entstandenen Kompositionen eines Kusser, Schürmann und Oesterreich u. a. den Stempel dieser Kreuzung der beiden Strömungen. Seit der Eröffnung der Oper bis zum Jahre 1693 wirkte hier Kusser als Dirigent. Nach seinem Weggange war längere Zeit kein wirklicher Kapellmeister vorhanden. 1697 trat Georg Schürmann in Braunschweig-Wolfenbüttelsche Dienste als Altist ein, und „weil damals kein Kapellmeister da war, so dirigierte er die Musik der Kirchen sowohl als der der Opern. Anno 1701 schickte ihn der Herzog Anton Ulrich nach Italien." [1]) 1702—07 leitete er in Meiningen die Oper, und erst 1707 wurde er in Braunschweig als wirklicher Kapellmeister angestellt. Wer mittlerweile die Vertretung übernahm, sehen wir aus folgender auf Oesterreich bezüglichen Notiz:

„Zugleich übernahm er auch die Information einiger Kantatricen mit Hochfl. Befehl, mit besonderem gutem Effekt bei den mehrsten und dirigierte in Abwesenheit des Herrn Kapellmeisters die Fürstl. Kirchenmusik" [2]).

Derjenige dagegen, der „vor unser Fürstl. Tafel und sonsten auf Erfordern mit der Vokalmusica präsentiren" [3]) sollte, war der bereits oben erwähnte Paul Kellner. Oesterreich wirkte bei den Opernaufführungen wahrscheinlich nur als Sänger mit, und sein Name läßt sich auf den Programmzetteln bis 1721 verfolgen. Daneben entfaltete er eine ersprießliche Tätigkeit als Gesanglehrer und machte dabei nähere Bekanntschaft mit den italienischen Solokantaten, die er auch eigenhändig abschrieb und für seine Schülerinnen zusammenfaßte. In Mus. Ms. 30274 der Berliner Bibliothek befindet sich eine Anzahl von Oesterreich's Hand geschriebener Kompositionen; es sind Kantaten und Opernarien von Schürmann, Keiser und Lotti, daneben zwölf anonyme Werke.

Die letzten dürfte man wohl Georg Oesterreich zuschreiben, da — abgesehen von seiner Handschrift — in ihnen viele ihm eigentümliche Wendungen und Merkmale vorkommen. [4]) Doch ist die endgültige Feststellung der Autorschaft Oesterreich's dadurch erschwert, daß seine sämtlichen Kompositionen eklektischen Charakter tragen, worauf wir noch bei der Besprechung der Werke öfters hinweisen werden. Sollte sich aber meine Vermutung bestätigen, dann hätten wir auch interessante Belege für Oesterreich's Behandlung der italienischen Texte. Nachweislich versuchte auch er sich in den neuen Formen, wofür die Kompositionen: „Meine Hoffnung", „Die Schönheit", „Wie süß ist es" und „Erkläret

---

[1]) Walther's Lexikon, S. 558.
[2]) Walther, Oesterreich's Biogr.
[3]) Chrysander, a. a. O., S. 263.
[4]) In Betracht kommen folgende anonyme Arien: I. „Cara pace", II. „È vano ogni", III. „Si ti sente l'alma mia", IV. „Laß mein Hertz die Liebe fahren", V. „Sol puo virtù d'amore", VI. „Vieni ò Sonno", VII. „I stenti incontenti", VIII. „Mich flieht Dein Wunderpracht", IX. „Vorrei mio caro ben", X. „Se il tuo sposo ti tradi", XI. Andere Fassung von „Cara pace", XII. Andere Fassung von „Si ti sente l'alma mia".

Euch" [1]) ein Zeugnis ablegen. Wie stark er die neue Zeit auf sich wirken ließ, zeigen ferner seine Neujahrskantaten (1717—1721; die von 1720 fehlt), worin sämtliche neue Formen und Ausdrucksmöglichkeiten der Italiener und Franzosen reiche Anwendung finden. Leider sind wir, wie oben erwähnt, über die allmählich vor sich gehende Entwicklung Oesterreich's sehr wenig unterrichtet, und wir haben gleich fertige Produkte vor uns.

Von den Familienereignissen ist in dieser Periode der am 27. 5. 1712 erfolgte Tod seines „geliebtesten ältesten Sohnes Johann Samuel", der in Jena Theologie „mit vielem Fleiß" und großem Ruhme studierte[2]), zu verzeichnen.

Wahrscheinlich übernahm Oesterreich erst nach dem Tode Kellner's die Schloßkantorstelle und hatte hierbei den Unterricht der sechs Chorschüler zu überwachen. Jahr für Jahr treffen wir — nachweislich allerdings erst von 1724 — in den Rechnungen über Einnahmen und Ausgaben der Kapelle folgenden Posten [3]):

„Schloßkantor Oesterreich incl. der sechs Chorschülers 68,18 Rth." (pro Quartal).

Seine Tochter entwickelte sich unter seiner Leitung zu einer trefflichen Sängerin und wurde an der Wolfenbüttler Bühne angestellt. In der angezogenen Rechnung begegnen wir regelmäßig auch folgender Erwähnung: „Schloßkantor Oesterreich vor sich und seine Tochter Kost und Quartiergeld in der Laurenty Messe 14 Rth." (auch 16 u. 17) oder „Mademoiselle Oesterreichen 50 Rth. als feste Gage pro Quartal".

Im Jahre 1719 wurde Oesterreich, „als der neue Landesherr, des Herzog Karl Friederich's Königl. Hochheit zum erstenmal aus Schweden kommend den Teutschen Boden betraten, und auf dem Herzogl. Wolfenbüttelschen Lustschlosse Salzthalum die Visite gaben, von neuem als Dero Capellmeister confirmiret, wie denn auch der berühmte Hamb. Herr M a t t h e s o n gleiche Dignität gütigst überkommen. Inzwischen bleiben beide an Ihren bisherigen Orten, weil Ihre Königl. Hochheit vorerst nur das einzige Herzogtum Holstein wieder in Besitz genommen, das Herzogtum Schleswig aber wieder zu erhalten in Hoffnung leben" (Walther). — Von den sonstigen Festlichkeiten, die in dieser Periode stattgefunden haben und auch in Oesterreich's Werken verherrlicht wurden, wäre der im Jahre 1711 8/9 äußerst prunkvoll begangene Geburtstag Charlotte Christines „der Czarowitzin", der Tochter Ludwig Rudolfs, wobei auch der Czarowitsch Aleksei, der Sohn Peters des Großen anwesend war [4]), ferner das Geburtstagsfest Karls des IV., Königs von Spanien, des späteren Kaisers von Deutschland, der mit des Herzogs Tochter Elisabeth Christine vermählt war, zu erwähnen. Die bei diesen Festen aufgeführten Kompositionen Oesterreich's sind: „Weltgepriesenes Fürstenkind" [5]) vom Jahre 1711 und „Durch Klippen, Berg und Stein" [5]) (Oktober 1711), beide für Sopran-Solo mit Instrumenten.

Außer seiner Funktion als Gesanglehrer und Kantor hat Oesterreich sich auch als Theorie- und Kontrapunktlehrer betätigt. Die Berliner Bibliothek

---

[1]) Alle vier in Mus. Ms. 16320.
[2]) Autobiographie Oesterreich's (Familien-Archiv R. Oesterreich).
[3]) Stadtarchiv Wolfenbüttel. Hoffachen: Nachtrag 26.
[4]) Ch. Christinens tragisches Los ist von der Sage in romanhafter Weise ausgeschmückt und der Gegenstand einer zu ihrer Zeit viel gelesenen Dichtung geworden. (Vgl. H e i n e m a n n, a. a. O., S. 213).
[5]) Mus. Ms. 16322.

besitzt von ihm zwei theoretische Handschriften: „Herrn Kapellmeisters Oesterreichs Auffsatz von den gedoppelten Kontrapunkten“[1]) und ein anonymes (irrtümlich Förtsch zugeschriebenes) Werk[2]), das zufolge der im Anhang (II) angeführten Beweisgründe nur von Oesterreich stammen kann. Oesterreich fußt hauptsächlich auf Bononcini's „Il pratico musico“ (1673), Angelo Berardi's „Arcani musicali“, Joh. Theile's „Kontrapunkts-Praecepta“[3]) und auf Andreas Herbst's „Musica pratica“. Aber auch Lorenzo Penna's „Albori musicali“ und Carissimi's „Regulae compositionis“[4]) werden angeführt. Er zeigt sich hier als ein Anhänger und Vorkämpfer des strengen Kontrapunktes, wie er beispielsweise in Bologna gepflegt wurde. Darin ist er auch ein echter Schüler Joh. Theile's „des Vaters des Kontrapunktes“ in Deutschland. Dieser Hang zur soliden und an Imitationen und motivischer Arbeit reichen Schreibweise durchzieht seine sämtlichen Werke, wovon noch später die Rede sein wird. Der Name seines Schülers Bokemeyer, der bei ihm um 1706 studiert hatte, ist viel bekannter und verbreiteter gewesen, als der Oesterreich's, dessen nur Walther in seinem Lexikon Erwähnung tut. Über Bokemeyer schreibt außer Walther auch Mattheson[5]), J. A. Scheibe[6]), M. J. Adlung[7]) und andere, dabei preisen ihn alle zugleich als trefflichen Musiker, Theoretiker und Dichter. Es ist mehr als wahrscheinlich, daß er seinem Meister Oesterreich manchen schönen Text geliefert hat.

Oesterreich's letzte Lebensjahre verliefen ziemlich gleichmäßig. So weit es sich an Hand von Rechnungen feststellen läßt, nahm er trotz seines herannahenden Alters an verschiedenen Festlichkeiten und Aufführungen regen Anteil. Die Günstlingsregierung des Grafen von Dehn, der 1720 zum Kapelldirektor ernannt wurde, hat ihn persönlich weiter nicht berührt. Mit dem Kapellmeister Schürmann scheint er in besten Beziehungen gestanden zu haben, wenigstens erfahren wir nichts Gegenteiliges. Ferner ist anzunehmen, daß er sowohl mit Karl Heinr. Graun, der hier seit 1725 tätig war, wie mit Joh. Ad. Hasse, der durch die Empfehlung J. U. König's 1721 nach Braunschweig als Opernsänger kam, öfters in Berührung gekommen ist. Ihre Erstlingsopern, wie auch die Händel's hatte er in dem Zeitraum 1721—35 wohl kennen gelernt. Gesungen hat er jedoch wahrscheinlich in keiner von ihnen. In der Oper „Lucio Papirio dittatore“ im Jahre 1721 kommt Oesterreich's Name als Sänger zum letzten Mal vor. Wohl hat diese Oper auch Hasse komponiert, aber erst später; bei der genannten Aufführung war die ursprüngliche Musik von Caldara verwendet. — Auch scheint Oesterreich in Anbetracht der neuen zahlreichen Talente das Komponieren allmählich ganz aufgegeben zu haben. Die Neujahrskantate von 1721[8]) ist als sein letztes Werk zu betrachten. Seine Tätigkeit beschränkte sich ausschließlich auf die eines Schloßkantors, in welchem Amte er bis zum Tode verblieb.

Von den Familienereignissen der letzten Jahre ist laut Eintragung im Kirchenbuch der Schloßkapelle zu Wolfenbüttel folgendes zu melden:

„Am 20. November 1728 ist des Hofcantoris Hr. Oesterreichs seelige Frau begraben worden“.

[1]) Mus. Mus. Theor. 670. [2]) Mus. Ms. Theor. 1038. [3]) Mus. Ms. Theor. 917. [4]) Mus. Ms. Theor. 24. [5]) Ehrenpforte. [6]) Critischer Musicus S. 130, 139. [7]) Anleitung z. d. Mus. Gelahrtheit S. 9, 122, 757. [8]) Mus. Ms. 16321.

Ein Jahr darauf finden wir dort die Nachricht:

„Am 18. Oktober (1729) des Abends zwischen 5 bis 6 wurden Herr Friedrich Christoph Oldekop bey des Herrn Herzog Ferdinand Albrecht Herzogen für Braunschweig und Lüneburg und Bevern Hochfürstl. Durchl. Bestalten Secretarius und Jungfer Sophia Amalia Oesterreichischen Herrn Georg Oesterreichs bey des regierenden Herrn Herzogs August Wilhelm Herzogen zu Braunschweig und Lüneburg Hochfürstl. Durchl. bestalten Cammermusici und Hochfürstl. Schlesvig-Holsteinischen Kapellmeisters eheleibl. Tochter in des H. Amtmanns Deneken Hause hieselbst privatim copuliret; von dem Consistorial-Rat Dreißigmark."

In den Rechnungen von 1729—30 im III. Quartal finden wir darauf die Bemerkung: „Der Oesterreichen Gnadenquartal — 50 Rth." Sie nimmt somit Abschied von der Wolfenbüttler Bühne. — Von Georg Oesterreich's beiden am Leben gebliebenen Söhnen war der ältere, Anton August, nach Absolvierung der theologischen Studien in Jena zuerst Pastor in Siekte, dann Abt in Holzmünden gewesen († 1745). Der jüngere, Georg Christoph, studierte gleichfalls in Jena und starb als Superintendent in Barum (1762) [1].

Im Jahre 1735 (1. März) starb der Herzog Ludwig Rudolf. Sein Nachfolger Ferdinand Albrecht begann, ohne den Mitgliedern auch nur noch für das nächste Vierteljahr den bedungenen Sold zu gewähren, die Kapelle gründlich zu sichten. Sogar der Kapellmeister Schürmann wurde am 9. Mai d. J. pensioniert [2].

Oesterreich sollte jedoch wahrscheinlich in seiner Stellung bleiben, wie es aus folgender Bemerkung in der letzten Rechnung vom Kapell-Etat 1735 hervorgeht:

„Wann nun der Hofcantor mit denen 6 Chorschülern, und der Hoforganist wieder, wie vor diesem, von Hochfürstl. Cammer bezahlet würden, so ginge an denen Kapellgeldern 424 Thl. ab."

Der beabsichtigten rücksichtslosen Einschränkung der Kapelle kam der Tod des Herzogs zuvor (3. 9. 1735); sein Sohn und Nachfolger Karl I. (1735 bis 1780) war der Kunst wohlgesinnter und beließ alles beim Alten. Oesterreich erlebte jedoch seine Regierung nicht mehr. „Am 6. Juni (1735) des Abends um zehn Uhr" ist er „nach einer kurzen Krankheit sanft und seelig verstorben und am 10. beigesetzet worden". [3])

Das Jahr 1735 bedeutete zugleich das Ende der Herrschaft der deutschen Oper in Braunschweig. Ähnlich wie in anderen Musikzentren Deutschlands, ging auch hier die Leitung derselben in die Hände der Italiener über.

---

[1]) Er war mit seines Schwagers Oldekopp Schwester, Agnese Dorothee Oldekopp verheiratet. [2]) Mennicke, a. a. O., S. 456.

[3]) Kirchenbuch der Schloßkapelle Wolfenbüttel [1688—1764] [Begräbnisse].

II.

Oesterreich's Werke

Vorbemerkung

Eitner [1]) nennt alle Kompositionen Georg Oesterreich's kurzweg „Kantaten" und zählt deren 47 auf, während es im ganzen nur 45 sind: im Bande Mus. Ms. 16320 stehen 20 Kompositionen (nicht 21), denn das Stück „Dixit dominus" und „Juravit Dominus" gehören als Worte eines und desselben Psalmentextes zusammen, während Eitner sie als zwei gesonderte Werke betrachtet. Mus. Ms. 16321 enthält (mit Eitner übereinstimmend) 12 Kompositionen. Im Bande Mus. Ms. 16322 sieht er die Trauer-Ode „Wie eilst Du edler Geist von hinnen . . ." und die durch eine leere Notenseite getrennte „Sonata" mit dem darauffolgenden Schlußchor: „Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand" wieder als zwei besondere Werke an und bekommt dadurch im ganzen statt dreizehn, vierzehn. Die Anordnung der Stücke ist, wie bereits erwähnt, keine planmäßige: im ganzen sind es 16 Solostücke, 2 Duette und 27 Chorwerke, alle mit Instrumentalbegleitung.

Von Georg Oesterreich selbst sind nur acht weltliche Solostücke als Kantaten bezeichnet. Sie gehören der letzten Periode des Meisters an. Formell stellen sie den Typus einer vollentwickelten, mit Instrumenten begleiteten Solokantate mit da capo Arien und Rezitativen vor. Andere Werke tragen bald den Namen Motetto concertato oder Chorale concertato, bald Dialogo, bald Psalm, Actus funebris oder Ode und Aria, bald stehen sie ohne jede Gattungsbezeichnung und bloß der Textanfang gilt als der Titel des Ganzen. Vom geschichtlichen Standpunkte aus betrachtet, müßte man viele Kirchenwerke als konzertierende Motetten, manche dagegen als Vokalkonzerte bezeichnen, und nur für zwei Begräbnis-Kompositionen („Plötzlich müssen alle Menschen sterben", „Plötzlich müssen die Leute sterben") könnte man schlechthin den Namen „Kantate" gebrauchen. Aber einer im Sinne Bach's vollentwickelten geistlichen Kantate mit da capo-Arien und -Rezitativen begegnen wir bei Oesterreich noch nicht. Die weltlichen Vokalstücke — soweit sie vom Komponisten selber nicht getitelt werden — bezeichnete man am besten als musikalische Oden, wie auch folgende Stelle aus **Gottsched** [2]) beweist: „Anstatt meiner Exempel (an Kantatendichtungen) hätte ich gern aus unserer alten Dichtung welche hergesetzt. Allein in dem vorigen Jahrhunderte hat man von dieser Art beynahe nichts gewußt, weil Dichter und Poeten sich an Oden begnüget haben." Oesterreich spricht bei drei Kompositionen von einer musikalischen Ode, einmal von einer Tafelmusik.

Bei 32 Werken sind die Entstehungsjahre angegeben. Bei den anderen lassen sich aus dem Charakter der Handschrift, ferner auf Grund formeller und stilistischer Unterschiede, sowie an Hand der Wasserzeichen gewisse Zeitabschnitte bestimmen.

---

[1]) Vgl. S. 170. [2]) „Versuch einer critischen Dichtkunst" (1. Aufl. Leipzig 1730), S. 465 ff. (nach der 3. Auflage zitiert).

Bis auf ein Stück „Du Tochter Zion" [1]), das fremde Hand verrät, halte ich sämtliche Werke für Autographe. Der Charakter von Oesterreich's Handschrift wechselt stark im Laufe der Jahre; doch lassen sich feste Merkmale (zum Beispiel Notenstrich stets rechts vom Kopf ⊸ u. v. a.) immer nachweisen. Wohl wird die Form der Note durch verschiedene Faktoren beeinflußt. Die kalligraphisch aufgezeichneten Werke unterscheiden sich bis zur Unerkennbarkeit von den in Hast geschriebenen. Man vergleiche in dieser Hinsicht etwa die beiden vom Jahre 1693 stammenden Kompositionen: die sorgfältig geschriebene Tafel-Musik „O Du höchst Durchl. Paar" mit dem Dialoge „Und Jesus ging von dannen". Eine Partitur, die zur Aufführung im Schlosse, vor dem hohen Publikum, bestimmt war, mußte sauberer aussehen, als die für Kirche und Kirchenchor.

Eitner's Angabe, Georg Oesterreich's Kompositionen wären mit derselben Handschrift aufgezeichnet wie die Michael Oesterreich's in Mus. Ms. 16325 ist nicht richtig. Der Unterschied ist so groß, daß er bei genauer Betrachtung sofort ins Auge fällt. Ferner hält Eitner Michael Oesterreich, der in den Jahren 1690—94 Auditeur in Friedrichsberg war, für den Sohn Georgs, ohne zu bedenken, daß Georg Oesterreich mit 26 Jahren keinen Sohn als Auditeur in Friedrichsberg besitzen konnte. Auch Eitner's unentschiedenes Schwanken zwischen drei Städten Friedrichsberg ist unbegründet, da es sich um den Stadtteil Friedrichsberg in Schleswig [2]) handelt. Michael Oesterreich, geb. 4./10. 1658 zu Magdeburg, war ein Bruder Georgs, kam 1675 auf die Thomasschule in Leipzig [3]) und bezog, nachdem er diese im Jahre 1680 als „primus primanorum" absolviert hatte, die Leipziger Universität (1679 immatrikuliert); 1690—94 war er Auditeur in Schleswig. Unter den ihm zugeschriebenen Kompositionen, die in ihrem Werte denen seines Bruders Georg bedeutend nachstehen, befinden sich zwei von Georg Oesterreich, nämlich: „Ich habe einen guten Kampf gekämpft", die auch im Bande Mus. Ms. 16320 (mit kleinen Veränderungen) steht, und „Ubi eras, o bone Jesu", eine Bearbeitung der gleichnamigen Komposition von Fr. della Porta.

Nach diesen allgemeinen Erörterungen wenden wir uns der Besprechung der Werke Georg Oesterreich's zu.

1. Der instrumentale Satz

Seine Vorliebe für instrumental begleitete Vokalwerke teilt Georg Oesterreich mit anderen zeitgenössischen Meistern Deutschlands. Von seinen 45 Kompositionen beschränkt sich nur die Solokantate „Erkläret Euch" [4]) auf Cembalobegleitung. Die Instrumentalpartien treten bald selbständig als Einleitungen (Sinfonien, Sonaten) und Zwischenspiele (Ritornelle, Trios), bald als Begleitung auf. Die Herrschaft, die Oesterreich im Laufe der Jahre über das Orchester und einzelne Instrumente gewonnen hat, tritt deutlich zu Tage, wenn man seine Jugendwerke mit den späteren Kompositionen vergleicht.

---

[1]) Mus. Ms. 16321. [2]) Vgl. S. 178 Anm. 6. [3]) Vgl. S. 172. [4]) Mus. Ms. 16320.

Im allgemeinen spielen die Instrumente bei seinen weltlichen Werken eine größere Rolle; auch können wir hier die ganze Entwicklung besser verfolgen, weil sie bis zum Jahr 1721, also 17 Jahre weiter reicht als die der kirchlichen Werke. Aus diesem Grunde werden wir beide Gruppen einer gesonderten Betrachtung unterziehen. Wir beginnen mit den kirchlichen Werken, weil Oesterreich seine ersten musikalischen Anregungen der Kirchenmusik verdankte, und weil auch seine Erstlingswerke geistlichen Charakters sind.

a) Kirchenkompositionen

Außer den Einflüssen, die auf ihn noch in seiner Vaterstadt Magdeburg wirkten, wo er die Bekanntschaft mit den geistlichen Werken italienischer und deutscher Zeitgenossen machte, waren es vor allem die Eindrücke der prunkvollen Leipziger Kantaten, der Hamburger Aufführungen der Ratskapelle, später die monumentalen Werke seines Meisters Joh. Theile und Heinrich Schützens, die für seine Entwicklung von höchster Bedeutung waren. Als Sänger bei kirchlichen wie weltlichen Aufführungen tätig, hatte er nicht bloß Gelegenheit, die deutschen und italienischen Opern, sondern auch die Entwicklung der italienischen Kirchenmusik kennen zu lernen, so daß sich in ihm die Summe verschiedenartigster Einflüsse und Strömungen verkörpert findet.

Ähnlich wie bei den Einleitungssinfonien von H. Schütz [1]) und dessen Schüler J. Theile, lassen sich auch bei Oesterreich drei Typen feststellen:

1. Einleitungen, die für sich geschlossene Sätze sind, ohne thematische Beziehung zu den Gesangsmotiven;
2. Abgeschlossene Sätze, die die Motive der Gesangsstücke verarbeiten;
3. Einleitungen, die beim Eintritt der Singstimme nicht abgeschlossen werden, sondern sich selbständig weiter entwickeln, neben den motivisch ganz verschiedenen Gesangspartien.

Während seine Erstlingswerke lange, nach Art der Kirchensonaten geschriebene „Sinfonien" besitzen (so die dreiteilige, 29 Takte lange „Sinfonia": Adagio $^4/_4$, Presto $^3/_2$ — Adagio $^4/_4$ in der Motette „Laetatus sum" vom Jahr 1687, desgleichen eine dreiteilige Einleitung: Adagio $^4/_4$ — Fugiertes Allegro-Adagio, 31 Takte lang, in „Levavi oculos"), schrumpfen die späteren Einleitungen auf kurze, meist einteilige, unselbständige Sätzchen, die auch keine Benennung tragen, zusammen. Ähnlich wie das Schema einer italienischen Sonata da chiesa öfters von ihrem viersätzigen Prototyp abwich, wechselt auch die Formgebung bei Oesterreich. Dreisätzig, und mit der Anordnung: Adagio — Allegro — Adagio, erinnern diese Sinfonien oft an die französischen Opernouvertüren, zumal da, wo, wie in der oben erwähnten Einleitung, der Allegro-Teil fugiert ist. Neben den Sinfonien begegnen wir auch dem Namen „Sonata", der ebenfalls sowohl zur Bezeichnung der ein- wie der dreiteiligen Einleitungen verwendet wird. In allen drei Sonaten, die erhalten sind („Sie ist fest gegründet" [2]), „Wir haben nicht einen hohen Priester", und „Wie eilst Du edler Geist von hinnen") [3])

---

[1]) Vgl. Leichtentritt, Geschichte der Motette, S. 348.
[2]) Mus. Ms. 16320. [3]) Mus. Ms. 16322.

wird die Orgel im Continuo verlangt, jedoch kommt sie auch — wenn zwar selten genannt — in anderen Vorspielen neben dem Cembalo vor. Nach Spitta[1]) besteht das Typische einer Sonate darin, daß dieselbe ein Vorspiel vom harmonisch-massigen Charakter der Gabrielischen Sonaten bedeutet, was auch für Kompositionen Oesterreich's zutrifft. Diese Definition der Sonate stammt eigentlich von Prätorius, der in seinem „Syntagma" III erklärt: „Sonata à sonando wird also genennet, daß es nicht mit Menschenstimmen, sondern allein mit Instrumenten musicirt wird; es ist aber meines erachtens dieses der unterscheyd, daß die Sonaten gar gravitetisch und prächtig uff Motetten Art gesetzt seynd . . ."[2]) Doch ist damit noch keineswegs gesagt, daß man nun auch in den als Sinfonien bezeichneten Einleitungen diesen massigen, akkordisch-homophonen Charakter findet. Das interessante Beispiel dafür ist die „Sinfonia" aus Oesterreich's Kantate „Herr Jesu Christ meines Lebens Licht" [3]), wo die Instrumente nach Art eines vierstimmigen Vokalchores den gleichnamigen Choral homophon vortragen. Diese Sinfonie ist auch aus einem anderen Grunde erwähnenswert; sie wird ausnahmsweise in der Mitte der Komposition wiederholt, zweifellos ein Einfluß von H. Schütz, bei dem die Sinfonien öfters einen ritornellartigen Charakter tragen. So in dessen „O Herr hilf" (Nr. V) oder „O Jesus süß (Nr. IX), wo sie in der Mitte zweimal auftritt, oder in „Lasset uns doch den Herrn loben" (X), wo die Sinfonie in der Mitte in der Subdominant-Tonart (!) wiederholt wird[4]). Unter den vierzehn von Oesterreich als „Sinfonien" bezeichneten Vorspielen sei besonders auf die in der Kantate „Ich bin die Auferstehung" hingewiesen, die sowohl durch ihren tiefen Ausdruck, wie durch interessante Thematik [5]), Harmonik, Rhythmik und an Kontrasten reicher Instrumentation auffällt. (2 Viol. 2 Ob. od. Flöten, 2 Violen, Fag., Orgel). Gleich zu Anfang eine venetianische Fermate, die auch im fünften Takte des Grave vorkommt. Im 9. Takte setzt der 33 Takte lange lebhafte Teil mit kleinen Imitationen ein und leitet direkt in das „Un poco piu vivace", wo die Stimmen nacheinander einsetzen, über.

Ein etwas archaisierender Zug ist die Verwendung der Ritornells in der Mitte und am Schluß der geistlichen Kompositionen Oesterreich's. Waren die Sinfonien nur selten aus gleichem oder verwandtem Motivmaterial aufgebaut, so gilt das für die Ritornelle beinahe als Regel. Nach Mattheson[6]) ist Ritornello die Bezeichnung „einer kurzen Wiederholung des gesungenen oder mit demselben Gemeinschaft habenden Satzes, so durch Instrumente geschieht." Doch gibt es Ausnahmen, wo die Ritornelle durch ihre fremde Thematik ein kontrastierendes Element hereintragen (so in „Seelige Fürstin"). Als Einleitungen kommen sie in den geistlichen Werken nicht vor, wohl aber, wie wir später sehen werden, in den weltlichen Stücken. Neben den Ritornellen gibt es zahlreiche andere Zwischenspiele, die mehr oder weniger selbständig auftreten und vorwiegend mit dem gleichen oder mit verwandten Themenmaterial arbeiten; einmal, in der

---

[1]) J. S. Bach I, S. 292.

[2]) Mit dem Ausdrucke „auf Motettenart" wollte er hier aber wohl nur auf die den Sonaten eigene Fülle der Harmonie hinweisen, ohne ihnen eine ähnliche künstliche kontrapunktische Durchbildung wie den Motetten beizulegen. (Vgl. Dommer, Neuausgabe Schering, S. 277 ff.) [3]) Mus. Ms. 16221. [4]) Symphoniae Sacrae III, (5, 9, 10) Gesamtausgabe [5]) Zu beachten Anklänge an die V. Sinfonie von Beethoven. [6]) Neueröffnetes Orch. S. 179.

Komposition „Plötzlich müssen die Leute sterben" [1]), begegnen wir einem „Trio" mit 2 Hautbois und Basson. „Cembalo kann zwar mit dem Basson spielen, allein die Orgel und großer Violon pausiren." Dasselbe Trio kommt noch einmal vor „mit Haudbois oder Fleuten", hat somit einen ritornellartigen Charakter und ist auch auf verwandten Motiven aufgebaut.

In vielen instrumentalen Einleitungen ist der starke Einfluß der italienischen Opernsinfonien nachweisbar. Hierher gehören die zahlreichen venetianischen Fermaten [2]), ferner die venetianische Sequenzarbeit [3]), hauptsächlich in der Continuostimme [4]). Nicht selten begegnen wir auch einem Basso ostinato [5]), was speziell auf Carissimi hinweist [6]).

Venetianisch sind folgende Wendungen in Oesterreich's Jugendwerken:



Zu den anderen Italianismen gehören die häufigen Barkarolen- ($^3/_2$) und Siciliano-Rhythmen sowie zahlreiche Echo-Effekte [7]). Endlich sei noch auf die konzertierende solistische Verwendung der Violine in der Komposition „Weise mir Herr Deinen Weg" hingewiesen, die mit dem von Italien in dieser Zeit kommenden Virtuosentum im Zusammenhange steht. Die normale Instrumentenbesetzung bei Oesterreich ist die im allgemeinen damals übliche: I. und II. Violine, I. und II. Viola und Continuo, ausgeführt von Cembalo, Orgel, Fagott, Violone und ausnahmsweise Contrafagott. In manchen Werken treten noch Oboen bez. Flöten, Viole di Gamba, auch ein Clarino hinzu. Bevor wir uns einer ausführlichen Besprechung des Gebrauchs der einzelnen Instrumente zuwenden, sei noch auf formelle und stilistische Eigenschaften der instrumentalen Partien in Oesterreich's weltlichen Kompositionen hingewiesen.

b) Weltliche Kompositionen

Die Entwicklung der instrumentalen Partien in seinen weltlichen Werken können wir erst vom Jahre 1693 ab verfolgen. In der aus diesem Jahre stammenden, Hg. August Friedrich gewidmeten „Tafelmusik" kommt eine 6 Takte lange Sonatina vor, in der die Instrumente (I. und II. Viol., I. und II. Viola, Continuo) in kompakter vollklingender Masse den Eintritt des Chores vorbereiten.

---

1) Mus. Ms. 16322.

2) Siehe das bereits zitierte „Plötzlich . . . ." oder „Herr Jesu Christ war Mensch und Gott" in Mus. Ms. 16322 oder „Seelige Fürstin").

3) Vgl. Heuß, Venet. Opern-Sinfonien Sammelb. der IMG. IV, S. 419.

4) Vgl. „Unser keiner" in Mus. Ms. 16320, „Weise mir Herr Deinen Weg" u. a.

5) Siehe „Ach Herr, wie sind meiner Feinde so viel" in Mus. Ms. 16320, wo die Menge der Feinde durch die reiche Wiederholung des Motivs: trefflich dargestellt wird, oder in „Freue Dich sehr o meine Seele" in Mus. Ms. 16322.

6) Siehe Riemann, Handbuch der Musikgeschichte II², S. 72, der auch behauptet, daß Carissimi's Praxis des wirklichen Basso ostinato auf den Schultern Ben. Ferrari's, der als erster dieses Mittel verwendete, ruht. Andere Meister waren Caccini, Al. Grandi u. a.

7) Siehe „Fahr hin, o Welt" in Mus. Ms. 16322.

Die 2 Jahre später entstandenen Kompositionen „Wie könnt es"[1]) und „Gläntze Du erwünschtes Licht" benutzten als Vorspiel ein Ritornell, welches auch in der Mitte wiederholt wird. Außer den italienischen wirkten dabei auch französische Einflüsse mit, da wir in den Opern „Lully's (Thesée, Psychée u. a.) öfters den „Ritornelles" begegnen. Andere weltliche Kompositionen Oesterreich's aus dieser Epoche [2]) besitzen ebenfalls Ritornelle oder ganz unbedeutende, unselbstständige instrumentale Einleitungen in der bereits erwähnten kompakten Schreibweise, ohne kontrastierende und konzertierende Elemente. Auch die unbenannten Vorspiele, die in der Mitte wieder auftauchen, sind nichts anderes als Ritornelle. M a t t h e s o n sagt darüber[3]): „Denn wir nennen auch dasjenige Ritornell, was mit Instrumenten vorher gespielet wird, weil es hiernach zur Wiederkehr dienet und damit sowohl geschlossen, als angefangen werden kann." Die Jahre von 1703 bis 1717 sind, wie bereits im biographischen Teile erwähnt, in vollkommenes Dunkel gehüllt. Auch in der Schaffenslust des Meisters scheint ein durch die bedrückenden äußeren Umstände hervorgerufener Stillstand eingetreten zu sein. Im ganzen sind aus dieser Zeit zwei weltliche Kompositionen nachweisbar: „Weltgepriesenes Fürstenkind" und „Durch Klippen, Berg und Stein", beide vom Jahre 1711. Der Wert dieser Kantaten ist gering, sie sind mit großer Hast geschrieben, und einzelne Arien und Ritornelle wurden aus den früheren Werken herübergenommen; so erklingt in „Durch Klippen . . ." ein Ritornell, das wir schon aus der Komposition „Entweiche Sorgennacht"[4]) (um 1695) kennen.

Vom Jahre 1717 an besitzen wir reichere Nachrichten und Belege für seine kompositorische Tätigkeit. Wir konstatieren in Oesterreich's Schreibweise einen grundsätzlichen Umschwung, der sich während dieser stillen Jahre vollzogen hat. Bereits in den erwähnten Kompositionen vom Jahre 1711, die eigentlich als Übergangsarbeiten zu betrachten sind, stoßen wir auf viele frappante Züge, die hauptsächlich in der Behandlung der Instrumente und in der neuen Formgebung zu suchen sind. Denn der vokale Satz ist in diesen Kantaten schablonenhaft und ausdruckslos. Man beachte die motivische Arbeit und die reichen Imitationen in der Sinfonie zu „Weltgepriesenes Fürstenkind" und vor allem die formell geschlossene Intrada in der Kantate „Durch Klippen . . .", die in drei mit Reprisen versehene Teile zerfällt. Dieselbe Intrada benutzte Oesterreich sechs Jahre später in seiner Neujahrskantate „O höchst beglückte Tagesblicke". Der dritte Teil dieser Intrade wird, mit neuen Reprisen versehen, auch in der Mitte des Werkes wiederholt, was Oesterreich im Jahre 1717 jedoch unterlassen hat. In den Werken der letzten Periode, zu denen die vier Neujahrskantaten[5]) (1717—1721), sowie die vier mit vollentwickelten da capo-Arien und Rezitativen versehenen Kantaten[6]) ohne Jahreszahl („Meine Sonne . .", „Die Schönheit", „Wie süß ist es", „Erkläret Euch") gehören, verschwinden die in-

---

[1]) Mus. Ms. 16322. [2]) „Zeige Dich erwünschtes Licht" in Mus. Ms. 16322 entspricht der Musik von „Gläntze Du erwünschtes Licht"; ferner „Gnädigste Fürstin" 1694, „Verknüpftes Götterpaar" 1698 und „Ist wohl Dein Heldenmut" 1697.

[3]) Der vollkommene Kapellmeister, S. 236.

[4]) Mus. Ms. 16322. [5]) Mus. Ms. 16321. [6]) Mus. Ms. 16320.

strumentalen Ritornelle [1]); ihre Rolle übernehmen die langen, jedesmal mit anderem Themenmaterial aufgebauten Vor- und Nachspiele der großen Da capo-Arien. Als Einleitungen begegnen uns hier Formen wie Sinfonien, Intraden, Passacaglien. Bis auf eine Ausnahme sind die Sinfonien einsätzig, ohne Reprise, reich an motivischer Imitation nnd Kleinarbeit sowie an koloristischen Effekten (durch die Gegenüberstellung der verschiedenen Klanggruppen) und an Trillerverzierungen (z. B. „Wie süß ist es"); keine fest begrenzten Kopfthemen, sondern kurze Motive, die nach der üblichen kontrapunktischen Manier durch Sequenzen und freie Nachahmungen fortentwickelt werden. An der motivischen Arbeit sind alle Stimmen beteiligt, doch liegt das Hauptgewicht auf dem Diskant, der in seiner lebhaften Führung einen Kontrast gegen die bedächtig schreitenden Baßstimmen bildet.

Parallelbewegungen zwischen zwei Violinen oder zwei Holzbläsern (Oboen oder Flöten, Fagotten) gehören zu den beliebten Manieren Oesterreich's.

Die Sinfonie zu der erwähnten Neujahrskantate vom Jahre 1721 nimmt unter sämtlichen Werken Oesterreich's eine ganz besondere Stellung ein. Sie zerfällt in zwei umfangreiche Teile: der erste ist ein Allegro in lebhafter Sechszehntelbewegung, in dem die Instrumente sukzessiv-imitatorisch das Motiv übernehmen und sich im vierten Takte zu einem rauschenden Tutti vereinigen; alle Violini fließen unisono und ähnlich die beiden Oboen in Terzläufen dahin. Im zehnten Takte tritt eine auf die Concerto Grosso-Manier deutlich hinweisende Episode zweier konzertierender Fagotte [2]) ohne Continuo in Parallel-Moll-Tonart auf die nach sechs Takten, von Tutti unterbrochen, in etwas veränderter Gestalt in G-dur wieder auftaucht und in ein Tutti mündet. Dieses (G-dur) Tutti kehrt schon nach drei Takten C-dur zurück, in welcher Tonart auch geschlossen wird. Wenn man in den letzten Takten kein ausgesprochenes Zurückkommen auf das Anfangsmotiv erblicken kann, und nur der Charakter der Anfangstakte angedeutet wird, so mutet uns doch die A-moll-Episode als ein unbewußtes Hinstellen des in der späteren Sonatenform vorkommenden zweiten Themas an.

Nach diesem 35 Takte langem ersten Teile folgt ein Trio für 2 Oboen und Fagott. Der Bau dieses Menuetts hat folgendes Schema: Vordersatz 10 Takte mit Reprise, Nachsatz 14 Takte mit Reprise. Das ganze Stück wird nachher in derselben Weise vom Tutti vorgetragen, und an zwei Stellen, wo im Trio die Echo-Effekte f—p stehen, setzt Oesterreich als Echo „2 Haub. seul. - Bassono solo", dem gleich ein Tutti folgt. Neu ist nur die Verknüpfung eines Allegro $^4/_4$ mit einem Trio, dem unmittelbar eine Arie folgt. Denn an sich verwendet Oesterreich solche als Trio bezeichneten Menuette auch schon in seinen früheren Kompositionen, wo sie jedoch als Zwischenspiele vorkommen, ja als „Ritornello" bezeichnet werden. Sie sind nicht mit den Ritornellen seiner Jugendwerke zu verwechseln, die auf ganz anderen Prinzipien aufgebaut sind. Solchen ritornellartigen Menuetten begegnen wir in den Kantaten der römischen Schule, speziell

[1]) Wohl tritt der Name „Ritornello" in Oesterreich's letzten Kompositionen wiederholt auf, doch hat er mit dem der Jugendwerke, formell und inhaltlich, fast nichts gemeinsam.

[2]) Joh. R. Ahle schreibt eine Sinfonie (XXX) für vier Fagotte mit Continuo. Vgl. Joh. Wolf, J. R. Ahle D. D. T. Band V, S. 92.

bei Ag. Steffani, die zugleich auf die französischen Einflüsse zurückzuführen sind [1]); bei Oesterreich, z. B. in der Neujahrskantate vom Jahre 1717, wo zwei Flöten mit Fagott sich zu einem Trio vereinigen. Das Stück, dessen Schema 12: | 8: (a, b) und zuletzt wieder a: | ist, wird in derselben Weise als eine Menuettarie verwendet und endlich als Nachspiel, in der Besetzung: 2 Oboen, Fagott, mit dem Namen „Ritornello" bezeichnet, gleichfalls mit Reprisen vorgetragen.

In der Neujahrskantate vom Jahre 1718 kommen sogar zwei als Menuette bezeichnete Trios vor, die beide nachher von der Singstimme wiederholt werden. Das Schema ist diesmal anders: Vordersatz 12: | Nachsatz 12: Vordersatz ohne R. (u. z. sowohl im ersten als im zweiten Menuett). In der Neujahrskantate von 1719 steht auch ein mit Ritornello bezeichnetes Menuett (Schema: 8: | 8:) welches jedoch, als Nachspiel der Arie, sowohl melodisch wie harmonisch stark verändert erklingt.

Einmal kommt, wie erwähnt, eine Passacaglia als Einleitung für Streichinstrumente mit Cembalo vor. Im 29. Takte tritt dazu der Sologesang, der sich über diesem Ostinato weiter entwickelt. Mit bescheidenen Mitteln erreichte hier Oesterreich eine bedeutende Kraft im Ausdruck. Zur Gruppe der ostinaten Bässe gehören auch die Vor- und Zwischenspiele aus der Arie „Scherzen im Glücke" („Fortuna inconstans"), wo ein 8 Takte langes Motiv während des ganzen Stückes bald in der Unterstimme, bald in der Oberstimme beibehalten wird. Ein Merkmal, das auch auf italienische Einflüsse hindeutet, wäre noch hervorzuheben: während Oesterreich in seinen Jugendwerken die Solostimme nur mit instrumentalen Partien umrahmt oder dieselben nur während der Pausen bei den Melodie-Einschnitten eintreten läßt, ist bei ihm im Laufe der Jahre die Tendenz sichtbar, neben der Vokalstimme ein, zwei oder mehrere Soloinstrumente konzertieren zu lassen. Ja, der Solist soll mit der Technik des betreffenden Instrumentes wetteifern und zwar sowohl in der Gewandheit in raschen Passagen und anderen Verzierungen, als auch bezüglich des Tonumfangs und der Ausdauer. So entwickelt sich in der Komposition „Verknüpftes Götterpaar" vom Jahre 1698 ein wahrer Wettstreit zwischen dem Clarino und dem Canto, die sich in Trillern und Läufen direkt überbieten. Es treten sinnige Imitationen, Echowirkungen und unerwartete Tempowechsel hinzu. Dasselbe Konzertieren findet in dem Werke zwischen der Singstimme und der Solo-Violine statt. Die grellsten Beispiele dafür liefern die Neujahrskantaten, speziell die beiden letzten, wo als konzertierende Instrumente auch Oboen Tutti Violini unisono auftreten und wo diese Technik bereits die Grenze des musikalisch Schönen hart streift. Oft begegnen wir in den späteren Werken der Praxis, die Instrumente in Parallelgängen (Terzen, Sexten) mit dem Sopran zu führen. Auch Parallelläufe in Dezimen zwischen Cello oder Fagott und der Singstimme sind nicht selten. Häufig schreiten die Instrumente im Unisono mit der Singstimme einher, alles Merkmale, die man in seinen Jugendwerken vermißt. Am besten kann man die Entwicklung seiner Instrumentationsweise an zahlreichen Umarbeitungen, die er an seinen eigenen, wie auch an Werken fremder Autoren vorgenommen

[1]) Vgl. Schmitz, Gesch. der weltlichen Solokantate (Leipzig 1914), S. 93.

hat, beobachten. Als Beispiel seien zwei Arien angeführt „Glänze, Du erwünschtes Licht" aus der gleichnamigen Kantate vom Jahre 1695 und „Siehe, dies ist der Tag" aus der Kantate „Weltgepriesenes Fürstenkind" vom J. 1711. Beiden liegt die gleiche Melodie zu Grunde; im ersten Falle besteht die Begleitung nur aus dem Continuo, im zweiten kommt eine konzertierende Violinstimme hinzu. Eine ähnliche Beziehung herrscht zwischen seinen Kantaten: „Entweiche, Sorgennacht"[1]) (um 1698) und „Durch Klippen, Berg und Stein"[1]). Sehr lehrreich sind in dieser Hinsicht ferner seine Umarbeitungen fremder Kompositionen. So besitzt die Pr. Staatsbibliothek Berlin eine Komposition von Kaspar Förster[2]) „Congregantes" für 3 Viol., Fagott, Sopr. A. T. B. con Organo, der Oesterreich 3 Clarinen hinzufügte. Zugleich greift er in die Komposition selbst ein. Besonders die Einleitungs-„Sinfonie" veränderte ihre Gestalt ganz gewaltig: der mittlere ruhigere Teil wurde so stark umgeformt und rhythmisiert, auch um vier Takte gekürzt, daß das ganze Stück den einheitlichen Charakter einer Intrade gewinnt. Auch der Vokalsatz weicht in Oesterreich's Fassung ab. So die Tenor-Arie: „Dicite, canite", wo 4 Takte neu hinzugefügt werden. Die wichtigste Veränderung ist am Ende erfolgt: Förster setzt das erwähnte Tenor-Solo, dem sich im 20. Takte bei den Worten „Victrix ibit" der ganze Chor zugesellt, in gleicher Weise bis zu Ende fort. Oesterreich dagegen bringt das Tenor-Solo nach 22 Takten zu Ende und hängt eine Alleluja-Fuge an, mit dem Thema, das zuerst von drei Clarini, sukzessiv eintretend, vorgetragen wird:

Ein anderes Beispiel bietet die Komposition „Ubi eras, o bone Jesu" von Francesco della Porta für zwei Singstimmen mit Continuo, der Oesterreich 3 Violen hinzugesetzt hat.

Das Stück figuriert in dem Manuskript-Bande unter den Kompositionen Michael Oesterreich's (Mus. Ms. 16325); sogar über dem Stück selbst steht ausdrücklich der Vermerk „M. Oesterreich". (Vermutlich Eitner's Hand.) Der betreffende, der Michael Oesterreich's Kompositionen ordnete (Bokemeyer), hat offensichtlich das Postskriptum übersehen; es heißt:

„Ubi eras à 2 Voci di Fr. della Porta à 3 Viole et 2 Voci di Georgio Oesterreich.

Comp.: Schlesvigae die 4 Januarii 1711 Soli Deo Gloria!"
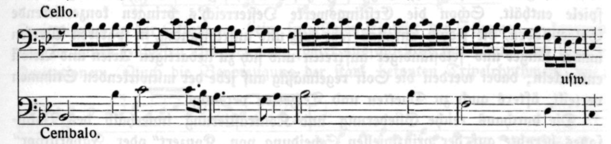
In Ermangelung des Originals von Fr. della Porta konnte leider ein Vergleich nicht angestellt werden. Vermutlich wurde die Komposition durch Hinzufügung einer Einleitungssinfonie erweitert, die in der Mitte „ab initio repetatur, si placet". Auch die Imitationen in den Violen, während die Singstimmen pausieren, scheinen in der Originalfassung nicht vorhanden gewesen zu sein. Das ganze Stück ist auf einem vielfach variierten Basso ostinato aufgebaut, welcher Praxis wir damals in Italien so oft begegnen. Sehr effektvoll ist in Oesterreich's Bearbeitung der Ausklang des Schlusses: die Violen be-

[1]) Mus. Ms. 16322. [2]) Mus. Ms. 30298, Nr. 4 und 6.
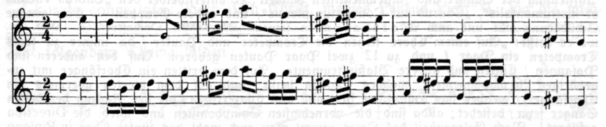
gleiten: „adagio et piano con tremolo“ immer leiser. bis zum pianissimo („pp.“) wodurch die Komposition nur gewinnen konnte.

Wie in dieser Bearbeitung bildet sich auch in seinen eigenen Werken der späteren Periode ein ausgesprochen begleitender Stil aus, wo die Instrumente die Harmonien auf starken Taktteilen nur andeuten oder Tremolo auf demselben Ton ausführen, während die Baßstimme liegen bleibt oder sich nur zwischen Dominante, Subdominante und Tonika bewegt. Beispiele von solchen, zehn und mehrere Takte langen Orgelpunkten liefern die Neujahrskantaten in Fülle. Besonders fortschrittlich macht sich diese Art der Begleitung bei Oesterreich in rein instrumentalen Partien bemerkbar, wo die Diskantstimmen im Gegensatz zu den ruhenden oder nur wenig beweglichen Bässen reiche Figurationen und rauschende Motive ausführen. Man sehe nur in dieser Hinsicht die Sinfonien der oft zitierten Neujahrskantaten vom Jahre 1717 und 1718, auch die von 1721 an.

Trotz dieser Erscheinungen überwiegt doch in Oesterreich's Schreibweise die Natur eines gediegenen Kontrapunktikers: fast sämtliche Jugendwerke und ein großer Teil der späteren Werke besitzen melodisch geführte Bässe, die meistens mit der Oberstimme rhythmisch kontrastieren; dafür sprechen ferner die selbständig entwickelten Mittelstimmen, die gerne kleine Motive auffangen und sie imitieren, dann die häufige absichtliche Vermeidung der allzu deutlichen melodischen Symmetrie und schließlich der Hang, die schlichte Melodie der einen Stimme in der anderen gleichzeitig durch Nebennoten und Verzierungen zu umschreiben. So umspielt oft das Cello oder Fagott die Cembalostimme:



Öfters wird auch die Violine oder Oboe von der Singstimme förmlich umrankt, wofür sich Beispiele auf Schritt und Tritt finden. Es sind die Einflüsse der instrumentalen Praxis [1]), die sich während der Hochblüte der kontrapunktischen Schreibweise in Deutschland entwickelt hat; zugleich auch Belege für die wachsende Verselbständigung der einzelnen Instrumente, deren spezifische Eigenschaften immer mehr zur Geltung kommen und berücksichtigt werden:



[1]) Inwiefern dadurch der vokale Satz beeinflußt wurde, wird in den nächsten Kapiteln erörtert.

2. Der Chorsatz

Wie bereits erwähnt, sind sämtliche auf uns gekommene Werke Oesterreich's instrumental begleitete Vokalkompositionen, teils für Chor- und Solostimmen, teils für Solostimmen allein. Seine Chorwerke gehören mit Ausnahme zweier weltlicher Kantaten: „Wie könnt es"[1]) und „O Du Hochdurchlauchtiges Paar"[1]), die später besprochen werden sollen, der geistlichen Musik an. Der Form nach geben sie die Phase wieder, welche die Motette in ihrer Entwicklung bis zu dem Vokalkonzerte durchlaufen mußte.

Die Motette hat sich dadurch, daß die konzertierenden Elemente an Umfang und Bedeutung gewannen, daß mehrere Sätze an einander gereiht und zugleich die Instrumentenmitwirkung verstärkt wurde, zum Vokalkonzert entwickelt; der nächste Schritt zur eigentlichen Chorkantate geschah durch Verselbständigung der Soloeinlagen, Einführung von da capo-Arien, Ariosi und Rezitativen, also durch die Kombination von Vokalkonzert und Solokantate[2]). Bei Oesterreich finden wir nur die beiden ersten Phasen, die sich im Laufe seines Lebens geschichtlich entwickelt haben. Eine vollentwickelte Kantate ist nur in seinen weltlichen Solowerken anzutreffen.

Ein allgemeines Schema, nachdem sowohl die frühesten, wie die späteren Chorwerke aufgebaut werden, ist folgendes: nach einer rein instrumentalen Einleitung, die in ihrer Gliederung und Ausdehnung — wie bereits erwähnt — ganz verschieden aussieht, folgt ein mehrstimmiger Vokalsatz, der sich motettenartig entwickelt, sich in mehrere ineinander greifende Teile (oft von verschiedener Taktart) gliedert und auch kurze, eng zusammenhängende Instrumentalzwischenspiele enthält. Schon die Erstlingswerke Oesterreich's bringen konzertierende Soloepisoden, die jedoch anfangs sehr kurz und unselbständig, in späteren Werken immer länger und selbständiger auftreten und sich zu liedartigen Arien und Ariosi entwickeln; dabei werden die Soli regelmäßig auf jede der mitwirkenden Stimmen verteilt, öfters auch zu Duetten und Terzetten vereinigt.

Die durchaus reiche Gliederung und Kontrastierung innerhalb des Vokalsatzes beruhte auf der prinzipiellen Scheidung von „Konzert" oder „Favoritchor" und „Kapellchor" oder Tuttistellen. Dem Favoritchor fielen die Solostellen zu, weswegen er aus den besten Sängern zusammengesetzt wurde und seine Aufstellung neben der Orgel hatte[3]).

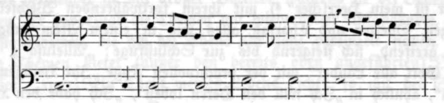
---

[1]) Mus. Ms. 16322.

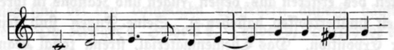
[2]) Vgl. Bach-Jahrbuch 1912, Aufsatz von A. Schering, S. 89 ff.

[3]) Vgl. Michael Prätorius, Syntagma musicum III, S. 186 ff., wo er über die Aufstellung der Sänger und Instrumentisten handelt; er unterscheidet den „Chorus vocalis et instrumentalis", „Chorus aut Concentus plenus", und andere Gruppen. — Eine genaue Schilderung gibt uns auch Mattheson in seinem „Neueröffn. Orchestre" S. 158 ff. an, wo es heißt: „Auf einem Chore stehen die Trompeter und Paucker / da immer zu sechs Trompeten ein Paar / und zu 12 zwei Paar Paucken gehören. Auf den anderen sind Posaunen / Cincken und andere Blaßinstrumente. Auf dem dritten ein Chorsänger mit zugehörigen Accompagnement, welches Capella heißt: und auf dem vierten abermals ein Chorsänger / welches das Hauptchor ist / und aus Concertisten / die der Auszug der besten Sänger seyn / bestehet; allda sind die vornehmsten Symphonisten und wird die Direction geführet! Nach Gelegenheit des Ortes nimmt man auch wohl das fünfte Chor in Ripieno (wenn alles gehet) auf der Orgel mit dazu / allwo so dann wiedrum ein Chor Capellisten mit ihrem Directore der Organo maggiore, welcher dem Organisten / der den Takt auf dem Hauptchor nicht sehen kann / die Mensur gibt / und eine solche Bestellung / wann sie wol dirigirt wird / ist gewiß eine Sache, die gar merklich zur Andacht contribuiret."

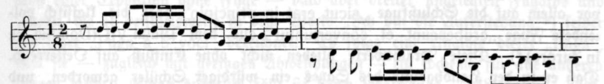
Bei Oesterreich finden wir auf Schritt und Tritt die Bezeichnung „Solo“ und „Tutti“, und wo es nicht ausdrücklich vermerkt ist, läßt sich das unschwer auf Grund der mitwirkenden Instrumente entscheiden, da die konzertierenden Episoden viel schwächer, oft nur mit Continuo begleitet wurden. Aber auch rein melodisch fällt der Unterschied auf, da die Konzertpartien viele Koloraturen, zahlreiche Sechzehntelläufe verwenden, während der Chorsatz meist ruhigere Linien aufweist. Der letzterwähnte Unterschied bildet sich jedoch erst in den reiferen Werken aus, während die Jugendkompositionen öfters „nicht chormäßig“ gesetzt sind. Bald sind sie zu sehr im instrumentalen Geiste geschrieben, wie in der Motette „Ich will den Herren loben“ aus Mus. Ms. 16321 [1]), bald verraten sie in ihrer unbeweglichen und ungeschickten Stimmführung die noch mangelhafte Handhabung des polyphonen Satzes, wie Stellen in „Laetatus sum“ vom Jahre 1687. Ein weiteres Merkmal jener Jugendarbeiten ist die einfache, oft volkstümlich anmutende Thematik mit starken melodischen Einschnitten. So z. B.:



Hie und da erinnern seine Motive an die seines Meisters Theile. Die Fugenthemen in Oesterreich's Erstlingswerken sind recht bescheiden und ausdruckslos, wie etwa:



Imitationen in der Oktave — beim sukzessiven Eintritt der Stimmen — kommen nur in seinen frühesten Arbeiten vor; später ausschließlich nur Quint- und Quart-Imitationen. Auch die Bevorzugung der stark betonten Tripelrhythmen, wie:



zugleich ein Beispiel für eine Imitation in der Oktave, ist charakteristisch für diese Periode. Beliebt ist ferner in allen seinen Chorwerken die Praxis, bevor der Gesamtchor eintritt, dessen Motive vorgreifend von Solostimmen, die nach einander eintreten, vortragen zu lassen, so daß der Vollklang beim Tutti als eine bereicherte Imitation erscheint. Ein schönes Beispiel dafür bietet das „Chorale concertato: Herr Jesu Christ, meines Lebens Licht“ [2]), wo die nacheinander eintretenden Singstimmen — bezeichnet als „Rip.“ — ein Fugato mit folgendem Thema bilden:



[1]) Mattheson im „Vollkommenen Kapellmeister“ S. 206 sagt ausdrücklich, „daß die Vokalmelodie kein solches reißendes, punktiertes Wesen zulasse als die Instrumente“ und sieht darin (§ 21) den französischen Einfluß! [2]) Mus. Ms. 16321.

wo erst im 8. Takte der Exposition, beim Erscheinen der Baßstimme, das Tutti einsetzt, um nach 4 Takten gemeinsam, homophon den Choral „Herr Jesu Christ" anzustimmen.
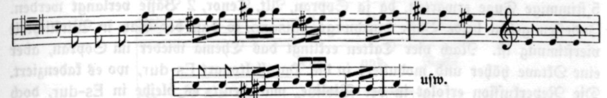
Als Muster dienten Oesterreich nicht bloß die Kantaten aus seinen Leipziger Jahren, besonders die seines Lehrers Joh. Schelle, sondern vor allen die Werke Joh. Theile's. Sie trugen zur Entwicklung und zum Wiederaufbau der konzertierenden Motette sehr viel bei, und Oesterreich fand hier die ganze Formgebung und Setzweise bereits vorgebildet. Schelle's Manier, den Anfangschor am Schlusse der Kompositionen zu wiederholen, finden wir auch bei Georg Oesterreich sehr häufig, so in der Motette „Ich will den Herren loben"[1]), wo es am Schlusse heißt: „Repetatur et claudatur", ferner in „Selig sind die Toten"[2]), in „Du Tochter Zion"[3]) und anderen.

Von Theile übernahm er den feinen ökonomischen Aufbau der Chorsätze. Theile's Werke bieten geradezu Muster dafür. Man betrachte nur die Motette „Der Herr ist mein Herrscher"[4]) mit ihrem fortwährenden Wechsel zwischen Soloeinlagen, Duetten und Chorsatz, alles wie in einem Atem ausgesprochen, ineinander greifend, sich steigernd bis zur Schlußfuge: „Alleluja"; ähnlich in „Jauchzet Gott alle Länder" mit der prachtvollen Fuge „Ihr Heiligen, lobsinget dem Herrn", ähnlich in „Ich will den Herrn loben", „Ich habe den Herrn allezeit für Augen" — kurz, fast in jedem seiner Werke eine Fülle von Musterbeispielen. Ein Vergleich der kontrapunktischen Technik des Meisters und Schülers fällt zu Gunsten des ersteren aus, dessen Fugen und Kanons in ihrer Vollendung und Stilreinheit unübertroffen dastehen[5]). Seine Fugen sind keine bloße Andeutungen der Exposition. Das Themenmaterial, streng tonal beantwortet, wird beim Aufbau des Satzes bis zu seinen letzten Konsequenzen ausgenützt. Es sei besonders hingewiesen auf die vierstimmige Fuge „Virgam virtutis tuae" aus der Motette „Dixit Dominus"[6]) oder auf die Stelle „Iudicabit nationibus" und vor allem auf die Schlußfuge „sicut erat in principio" oder die klassisch vollendete Fuge „erubescunt et convertuntur" aus dem Psalm VII (Domine ne in furore)[6]). Diese Prachtwerke blieben nicht ohne Einfluß auf Oesterreich. Daß er in der Handhabung des Satzes ein würdiger Schüler geworden, und nach der Seite des Subjektiven, der innigen Melodik hin seinem Meister gleichkam, beweisen die Fugen seiner späteren Werke, wie etwa die Doppelfuge „Auf daß wir Barmherzigkeit empfahen" aus der Motette „Wir haben nicht"[7]), die bereits 13 Takte vor ihrem Eintritt mit gewaltig drängenden Imitationen angedeutet wird und die gegen Ende ganz gewaltig wirkt, oder die mit chromatischem Thema beginnende und auch von ihm selbst als „Fuga" bezeichnete vierstimmige tonale Schlußfuge „Und wer da lebet" aus dem „Motetto concertato: Ich bin die Auferstehung" vom Jahre 1704, mit ihrer Plastik und Kraft:
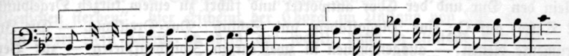


[1]) Mus. Ms. 16321. [2]) Mus. Ms. 16320. [3]) Mus. Ms. 16321. [4]) Mus. Ms. 21823.
[5]) Mattheson spricht im „Neueröff. Orchestre" S. 149 vom berühmten Kontrapunktisten Theil.
[6]) Mus. Ms. 21823. [7]) Mus. ms. 16320.

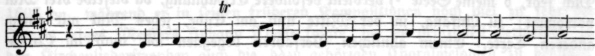
Interessant sind die Fugen im „Chorale concertato: Herr Jesu Christ, meines Lebens Licht", besonders beim 7. Verse: „Dein Durst und Galle".



Dieses Thema erinnert an Theile's Fuge: „Gloria et divitia" aus der Motette „Beatus vir, qui timet"[1]):

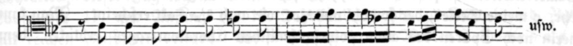


Solche Quintenthemen eigneten sich ganz besonders für kontrapunktische Arbeiten, und Theile verwendet sie mit großer Vorliebe, während sie bei Oesterreich selten vorkommen. Er bevorzugt die Themen mit wiederholter Anfangsnote, sogenannte Reperkussionsthemen, die sich bei Theile nur ganz vereinzelt finden. Beispiele für solche Themen bietet (außer den bereits oben angeführten) Oesterreich's Komposition „Herr Jesu Christ meines Lebens Licht", so mit der Schlußfuge:
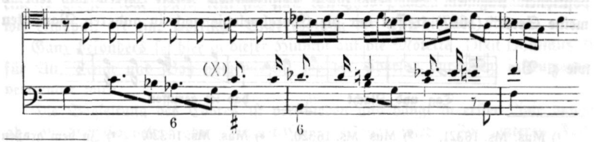


Solche Themen sind bei den damaligen Tonsetzern äußerst häufig. Ein Blick in die Werke J. Ph. Krieger's, Zachow's, Tunder's, Buxtehude's und Förtsch's beweist es zur Genüge.

Was die Formgebung der kontrapunktischen Chorsätze bei Oesterreich anbetrifft, so begegnet man auch bei ihnen bald frei imitatorischen Ansätzen, bald bloß einer Exposition ohne Fuge — bald aber breiter angelegten Fugatos und Fugen, die er beispielsweise in dem Werke „Ich bin die Auferstehung"[2]) selber mit einer „Fuga à 5 voci" bezeichnet. Es folge eine Analyse dieser „Fuga", weil sie — zugleich mit geringen Abweichungen — ein Schema für alle anderen Fugen bietet. Schon äußerlich fällt sie durch ihre Länge — 48 Takte — auf. Das bereits eben zitierte Thema:



erscheint zuerst im Alt mit Begleitung des Continuo (!); im fünften Takte bringt der Sopran eine tonale Antwort, der sich ein chromatisches Gegenthema anschließt:

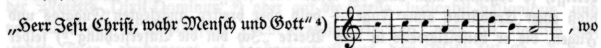


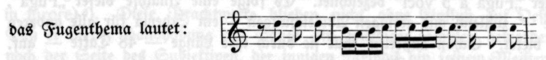
[1]) Mus. Ms. 21823. [2]) Mus. Ms. 16320.

Im neunten Takte folgt die Baßstimme, im 13. Takte die Tenorstimme mit dem Thema. Nach dem Titel „Fuga à 5 voci" sollte man eine in unserem Sinne 5stimmige Fuge erwarten, da ja Sopran, Alt, Tenor, 2 Bässe verlangt werden. Indessen gehen beide Bässe durchwegs unisono, so daß der Satz in Wirklichkeit vierstimmig ist. Nach vier Takten erklingt das Thema wieder im Sopran, aber eine Oktave höher und moduliert in die Paralleltonart Es-dur, wo es kadenziert. Die Repercussion erfolgt in der Violine, man denkt, es bleibe in Es-dur, doch schon im zweiten Takt erscheint das Thema in der Baßstimme in seiner ganzen Länge, worauf die Antwort im Alt erklingt. Zuletzt bringen die Instrumente allein den Dur und der Chor antwortet und führt zu einem kurzen Orgelpunkt (2 Takte) auf G; eine Plagalkadenz und Schluß: Dur-Dreiklang. — Die Instrumente dienen — ausgenommen in zwei kurzen Zwischenspielen — zur Verstärkung der einzelnen Vokalstimmen. Im ganzen fünf Repercussionen, sämtlich in C-moll und nur eine vorübergehende Ausweichung nach Es-dur, ein Merkmal der älteren vorbachischen Schreibweise.

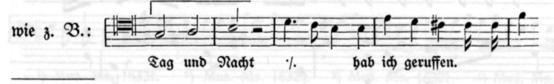
Sehr umfangreichen Fugen begegnen wir ferner in der Begräbniskantate „Alle Menschen müssen sterben"[1]) (52 Takte lang) und in der Motette „Wir haben nicht"[2]) (40 Takte). Die Fuge aus dem Motetto Concertato „Freu Dich sehr, o meine Seele"[1]) verdient besondere Erwähnung, da dieselbe drei Mal vorkommt: zu Anfang, in der Mitte und am Ende, jedes Mal mit einem anderen Texte. Einem ähnlichen Verfahren begegnen wir auch im Corale Concertato „Herr Jesu Christ"[3]), wo dieselbe Fuge am Anfang und in der Mitte steht. Außerdem kommen hier noch zwei neue umfangreiche Fugen hinzu.

Die Fugenthemen sind manchmal aus dem Choral durch Diminution gebildet, eine bei den Choralbearbeitungen übliche Praxis. So ist in der letztgenannten Komposition: „Herr Jesu Christ, meines Lebens Licht". Noch deutlicher aber in

„Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott"[4])  , wo

das Fugenthema lautet: 

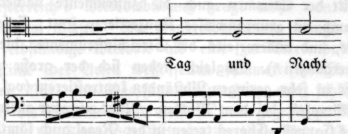
Bemerkenswert ist ferner die rhythmische Umbildung des Chorals „Freu dich sehr, o meine Seele", der sowohl als 4/4-, wie auch 3/2-Takt erscheint. Man kann hierin noch Spuren des alten polyrhythmischen Choralvortrages erblicken, denn die Reduzierung auf die gleichen Notenwerte vollzog sich endgültig erst im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts, aus welcher Zeit auch Oesterreich's Kompositionen stammen. In dem zuletzt besprochenen Werke „Freu dich sehr, o meine Seele" (1697) treffen wir die Choralmelodie noch in anderen Varianten

wie z. B.: 

---

[1]) Mus. Ms. 16321. [2]) Mus. Ms. 16320. [3]) Mus. Ms. 16320. [4]) In dem großen Darmstädter Cantional, das Wolfgang Carl Briegel im Jahre 1687 herausgegeben hat, befinden sich die Choralmelodien in gerader Taktart.

Selbst die Begleitung, der Continuo nimmt an der Umbildung teil, als Vorspiel zu dem Tenor-Solo erklingt im Baß:



Anders ist wieder die Satzweise im „Actus funebris": „Plötzlich müssen die Menschen sterben"; hier erscheint der Choral im Unisono von Alt, Tenor und Baß (Herr Jesu Christ, ich weiß gar wohl), dann in Unisono von Alt und Tenor (Wo Du mich aber in dem Feld . . . .) vorgetragen, jedesmal mit lebhafter homophoner Begleitung aller Instrumente. Zweifellos vertiefen diese Unisonostellen bzw. Oktavenklänge den Eindruck ganz bedeutend, in dem sie etwas Hohles, Schauerliches in sich bergen, zumal dabei oft ein Tremolo der Streicher verwendet wird, was der Grundstimmung dieser Trauerkantate entspricht.

Die Anwendung der Choralmelodie und der Kirchenlieder zum Aufbau der Kantaten finden wir erst in den späteren Werken Oesterreich's — etwa von 1697 an, während er in seinen früheren Kompositionen noch viel zu sehr der Praxis seines Meisters Johann Theile folgte, der es prinzipiell vermeidet, zu den Kirchenliederstrophen auch die dazu gehörigen Choralmelodien zu benutzen. Außer den bereits erwähnten Kompositionen begegnen wir noch Choralweisen in vier anderen Werken: „Herr Jesu Christ, meines Lebens Licht", „Herr Jesu Christ war Mensch und Gott", „Alle Menschen müssen sterben", „Aller Augen warten auf Dich[1]".

Wo der Choral mehrstimmig, Note gegen Note gesetzt vorkommt, zeigt er uns Oesterreich auf der Höhe seiner Aufgabe. Unzweideutig äußert sich hier das Verständnis und Feingefühl für harmonische Wendungen, die auf eine neuere Zeit hinweisen. Zwecks dramatischer Wirkung bedient er sich öfters interessanter Modulationen.

In seinen Fugen tragen die Chorstimmen nicht selten einen instrumentalen Charakter; dieser Zug lag im Geiste der Zeit und läßt sich in Deutschland im Laufe des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts bis zu Händel und Bach mit reichen Beispielen belegen. Wenn er auch in den Werken J. Theile's etwas zurücktritt, kommt er bei Oesterreich als geborenem Sänger umso mehr zum Vorschein. Der Hang zum Kolorieren und Variieren, der in seinen Solostücken eine so große Rolle spielt, teilt sich auch den Chor-Partien mit, zumal dieselben, wie erwähnt, oft eine wörtliche Wiederholung der Solostimmen bilden.

Ganz besonders sei hier in dieser Hinsicht auf die Motette „Dixit Dominus"[2]) für Alt, Tenor und Baß hingewiesen, wo der Chorsatz durchweg instrumental verwendet wird.

Die Begleitung des Chores ist verschieden und hängt in erster Linie davon ab, ob hier Cappella- oder Favorit-Chor verlangt wird. Im letzteren Falle

[1]) Mus. Ms. 16321. [2]) Mus. Ms. 16320.

beschränkt sich die Begleitung auf den Continuo und gelegentlich auf eine Violine oder Bratsche, die unisono mit der vortragenden Stimme läuft[1]), wobei beim sukzessiven Eintritt der Stimmen auch die Instrumente nacheinander einsetzen. Es findet aber auch ein gruppenweises Konzertieren statt: Ensemble von Solostimmen einerseits, und andererseits die Streichinstrumente, die sich gegenseitig nachahmen oder ergänzen[2]). Zugleich stehen sich der große und kleine Chor gegenüber, die oft in sehr geringen Abständen kontrastieren (vgl. „Ich habe einen guten Kampf gekämpft", bei den Worten „Nicht mir aber allein" [im $^3/_2$ Takt]). Beim Eintritt des Cappella-Chores treten in der Regel auch sämtliche Instrumente hinzu, und in keinem der auf uns gekommenen Werke Oesterreich's tritt der Chor in unserem heutigen Sinne des Wortes „à cappella" — also unbegleitet — auf; denn nach Mattheson[3]) will „ein Chor bei heutiger Weise immer accompanieret sein" und deswegen sieht er einem Soloquartett nicht sogar ähnlich. Selbst dann, wenn die Instrumente nicht ausgeschrieben sind, ist ihre Mitwirkung verbürgt, so im Concerto „Aller Augen warten auf Dich", wo der Choral „O Vater aller Frommen" bloß eine Continuo-Begleitung besitzt, und doch die Anmerkung „Tutti con stromenti" zu finden ist; die Instrumente verteilen sich ihrer Natur nach auf einzelne Singstimmen.

Das Wort „à cappella" bedeutet bei Oesterreich, wie auch öfters in jener Zeit z. B. bei Knüpfer in „Justus ut palma florebit", nicht eine rein vokale Ausführung, sondern den Wegfall einiger Instrumente — bis auf den Continuo — oder des sog. Favoritchors, welch letzterer Fall in Oesterreich's „Unser keiner lebet ihm selber"[4]) Bestätigung findet.

Häufig kommt als Begleitung die Verwendung der Achtel- oder Sechzehnteltremolos vor, gewöhnlich für die Schilderung eines erregten Affektes, so bei den Worten „Biß sich die Seel' vom Leib abwend" aus „Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott" Vers 6[5]) oder „Wo Du mich aber in dem Feld durch Raub auf fremder Gräntze nach Deinem Rat wollst nehmen hin", aus „Plötzlich müssen die Leute sterben"[6]), worauf gegen Ende bei dem Choral „Gesegn Euch Gott" zur Schilderung der auf Gott vertrauensvoll bauenden Seele ein Achtel-Tremolo erscheint. — Ein Meisterstück der Verwendung des Tremolo ist die Wiedergabe der Stille und des Schlafes bei den Worten „Biß wir einschlafen seliglich" in der oben zitierten Komposition „Herr Jesu Christ", wobei ein langer Orgelpunkt den Effekt noch steigert.
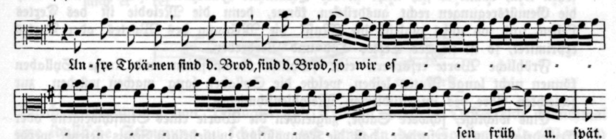
3. Solostücke

In Oesterreich's Jugendkompositionen sind hauptsächlich zwei typische Formen der Melodie zu unterscheiden: das bald mehr dem Rezitativ, bald mehr dem Liede verwandte Arioso in gerader Taktart und eine im Tripeltakt stehende, durchaus liedmäßige durchkomponierte Arie. Die Gliederung dieser beiden Typen

---

[1]) Vgl. den Anfang von „Herr Jesu Christ, meines Lebens Licht."
[2]) So der Anfang der konzertierenden Motette „Freu dich sehr, o meine Seel'" in Mus. Ms. 16321. [3]) „Vollkommener Kapellmeister", § 37 S. 216. [4]) Mus. Ms. 16320. [5]) Mus. Ms. 16321. [6]) Mus. Ms. 16322.

ist vollkommen frei und richtet sich hauptsächlich nach der metrischen Beschaffenheit der einzelnen Versfüße — weniger der der Strophen — und nach der Länge des Textes. Oesterreich's Melodiebildung zeugt mehr von kontrapunktischem als von harmonischem Geiste. Die Generalbaßstimme bringt eher eine gleichberechtigte und selbständige Melodie als eine zurücktretende Begleitstimme [1]). Die melodische Linie der Arien weist selten symmetrische Einschnitte auf, die dem gegensätzlichen Vor- und Nachsatze entsprechen, auch fehlen ihr wirkungsvolle Höhepunkte, die Stimme wogt meist in dem gegebenen Umfange hin und her. Maßgebend für die Form und Richtung der Linie ist der Sinn der einzelnen Textworte, der durch entsprechende Tonfiguren bildlich dargestellt wird. Dadurch geht meistens die Symmetrie der melodischen Teile zugrunde, denn sie wurde durch Dehnungen und Koloraturen, die im Dienste der Wortmalerei standen, gesprengt. Ein Beispiel soll veranschaulichen, wie eine Melodie von scharf ausgeprägter Rhythmik durch wortmalende Passagen gedehnt und unsymmetrisch wird:



Oesterreich's Vorliebe für die Koloratur läßt sich auf zwei Quellen zurückführen: auf den Einfluß der italienischen Oper und auf die alte Madrigalpraxis, die in den Werken der deutschen Meister bis zurück auf H. Schütz lebendig war. Bereits in den Motetten von Schütz macht sich der Madrigalstil stark geltend, wodurch dieselben „manches von der alten Feierlichkeit, von dem kirchlichen Wesen, verlieren." Der Madrigalstil dieser Motetten zeigt sich in der Überfülle an Tonmalereien, in der sehr bewegten Rhythmik, die viel mit kleinen Notenwerten arbeitet, in der Harmonik und in der Art der thematischen Erfindung, die wesentlich abweicht von dem früher in den Motetten Üblichen, indem sie solistische Elemente aufnimmt" [2]). Bei Joh. Theile, dem Schüler von H. Schütz, tritt diese Vorliebe für rein äußerliche Wortmalereien und Verzierungen stark zurück; um so kräftiger kommt sie in den Werken Oesterreich's zum Vorschein. Als Sänger

[1]) Mattheson in seinem „Vollkomn. Kapellm." stellt 17 Unterschiede zwischen einer Vokal- und Instrumentalmelodie auf. (S. 204) „Alles gespielte" heißt es „sei bloße Nachahmung des Singens". Der Gesang sei aber die „Nachahmung der Sprache. „Unsere musikalische Disposition", fährt er auf S. 235 fort, „ist von der retorischen Einrichtung einer bloßen Rede nur allein in dem Vorwurff, Gegenstande oder Objekte unterschieden: dannenhero hat sie eben diejenigen sechs Stücke zu beobachten, die einem Redner vorgeschrieben werden, nähmlich den Eingang, Bericht, Antrag, die Bekräftigung, Wiederlegung und den Schluß." Darin spiegelt sich deutlich der Einfluß der Anschauungen der franz. Ästhetiker (eines Crousaz, La Motte Houdard, Pluche, Dubos) des ausgehenden XVII. Jahrhundert: die Kunst ist die Nachahmung der Natur, die Musik ist die Nachahmung der Sprache. Inwiefern Oesterreich im Banne dieser rationalistischen Idee stand, werden wir aus seiner eigenen Beschreibung erfahren. Vgl. auch Goldschmidt, Die Musikästhetik des 18. Jh., S. 38 ff. (Leipzig 1915).

[2]) Vgl. Leichtentritt, Gesch. d. Motette S. 330.

lernte er in Hamburg, wie in Braunschweig alle Auswüchse der italienischen und deutschen Oper kennen. Die verschiedenen italienischen Kunstmanieren wurden ihm von den beiden italienischen Gesangmeistern G. Giuliani und V. Antonini beigebracht. Die an den deutschen Höfen herrschende Geschmacksrichtung, die das Ideal der Musik in dem italienischen Gesangvirtuosentum erblickte, konnte Oesterreich's angeborenen Hang zur vokalen Ornamentik nur verstärken. Auch darf man nicht übersehen, daß ein Teil seiner Werke für pädagogische Zwecke bestimmt war, wo es eben darauf ankam, möglichst viele Passagen und andere Schwierigkeiten anzuhäufen. Als Muster dürften ihm wohl die für didaktische Zwecke verfaßten „Arie passegiate" von Joh. Nauwach (1623) und die „Arien und Kantaten" von Kaspar Kittel (1638) gedient haben. Oesterreich's eigene Kunstanschauung über das Verhältnis der Musik zum Worte lernen wir aus seinen Aufzeichnungen kennen [1]). Es heißt darin:
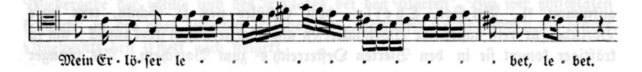
„Muß er (der Komponist) die Sprache verstehen, in welcher er ein Stück setzen will, damit er sich nicht in der Quantitate syllabarum verstoße, und auch die Gemütsregungen recht ausdrücken könne, denn die Melodie ist des Textes Leben, und wo nicht zugleich die Musik die Meinung des Wortes oder Textes exprimiret, so ist sie des Textes Tod und Verderben.

Fröhliche Worte erfordern eine fröhliche Komposition und kurze Syllaben können nicht lange Noten leiden, welche die Syllaben lang machen würden, zur schlechten Ehre des ungestudierten Melodienschmiedes.

Eine wichtige, schwere Sache, zugleichen die Worte eines Stillschweigens oder Erniedrigung usw. erfordere, daß die Komposition in niedrigen Sonis gesetzet werde und zwar mit langsamen längeren Noten; hingegen wenn der Text will vorstellen lassen das Contrarium, wird die Composition in geschwinden Noten und in Sonis acutis müssen gesetzet seyn.

Harte Worte erfordern einen rauhen Ton; freudige aber erwählen das Gegenteil und geschwindere Noten. Die Höhe oder ein Ruffen und Geschrey soll in Sonis acutis exprimiret werden. Stellet der Text einen Untergang, Verliehrung oder Stillschweigen für; alsdann schicket sich am bequemsten eine Pausa generalis in allen Stimmen."
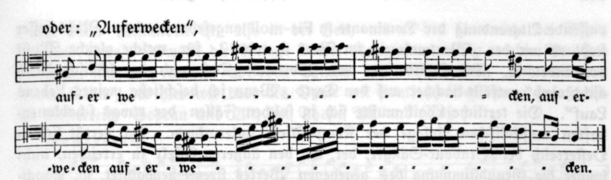
Von diesem Prinzipe geleitet, läßt sich Oesterreich keine Gelegenheit zum Kolorieren entgehen [2]). Ist es das Wort: „Mein Erlöser lebet",
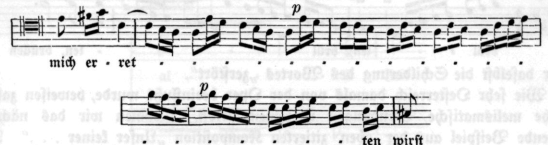


[1]) Vgl. Mus. Ms. 1038: „Requisita eines guten und rechtschaffenen Komponisten" sowie „allgem. Regel" (S. 30).

[2]) Mattheson in seinem „Vollkomn. Kapellm." (S. 242) äußert sich über die Koloraturen folgendermaßen: „etwas Zieradt muß man seinen Melodien beylegen und dazu können die häufigen Figuren oder Verblümmungen aus der Redekunst, wenn sie wohl angeordnet werden, vornehmlich gute Dienste leisten. Bey Leibe aber brauche man die Decorationen nicht übermäßiglich." Denn „die sog. Manieren verderben manche schöne Melodie im Grunde, und kann ichs den französischen Tonkünstlern, so herzlich gut ich auch ihrem Instrumentalstil bin, nimmermehr erlassen, wenn sie ihre Doubles dermaßen kräuseln und verunzieren, daß man schier nichts mehr von der wahren Schönheit der Grundnoten vernehmen kann. Bei solchen Spruchfiguren verschwinden alle Wörter-Figuren, die doch in der Tonkunst, da wir Klänge für Wörter nehmen (!), die besten sind und vor anderen emporsteigen soll."
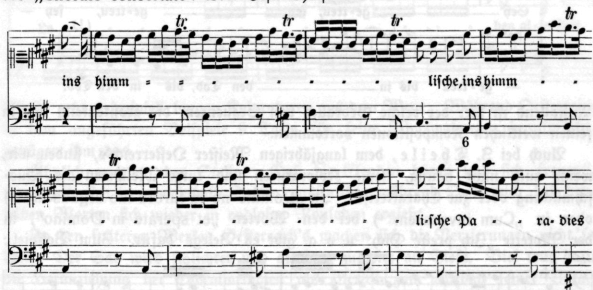
oder: „Auferwecken",



immer findet er gleich eine bildliche Darstellung, dabei oft in Verbindung mit endlosen Wortwiederholungen, wie etwa in der Kantate „Ach, Herr, wie sind meiner Feinde so viel". Auch in den Traueroden fehlen die Koloraturen nicht, wie zum Beispiel in dem „Actus funebris":
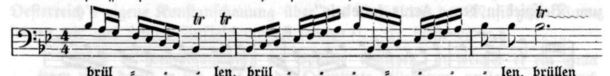


Durch Verknüpfung von Passagen und Trillern versteht Oesterreich manchmal eine idyllische Stimmung zu schaffen, wie etwa in dem Sopran-Solo (Vers 2) des „Chorale concertato: Herr Jesu Christ":



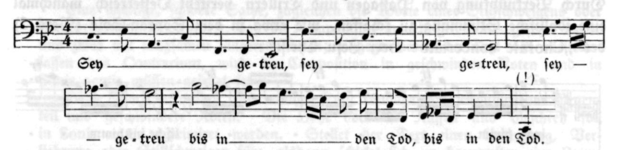
Die betreffende Arie geht mit Begleitung von Continuo und 2 Violen. Auffallend schön ist die unerwartete Kadenz auf der Obermediante cis; wir sehen zugleich, wie er manchmal trotz der Koloratur eine rhythmische Struktur zu wahren verstand. Daß diese idyllische Episode nicht so sehr dem Inhalte des Textes entsprungen, als vielmehr rein musikalischer Natur ist, beweist das Tenor-Solo (Vers 8), wo dieselbe „himmlische" Musik für die Worte: „Wenn mein Mund nicht kann reden frey, Dein Geist in meinem Hertzen schrey.." verwendet wird. Nur die Triller fallen weg, die Begleitung bleibt dieselbe. Die dort auffallende Kadenz in der Obermediante kann als ganz zufällige, aber hier

passende Anwendung der Dominante in Fis-moll angesehen werden. Nicht besser steht es mit der „Wortmalerei" im Vers 6 und 12, für welche gleiche Musik verwendet ist. Die Schilderung von Worten: „Daß mich der höllisch Weih nicht raub" entfällt nachher auf den Text: „Wenn ich beschließe meines Lebens Lauf". Die textliche Logik mußte sich in solchen Fällen der etwas schablonenhaften musikalischen Anlage der Komposition unterordnen. Da verrät sich in Oesterreich der Bravour-Sänger, der, um den äußeren Effekt zu erreichen, nicht immer die Grundstimmung des gegebenen Werkes streng beobachtet, ja, manchmal sogar Episoden von so theatralischem Anstrich verwendet, daß dieselben bereits an der Grenze des kirchlichen Stils liegen [1]), wie etwa folgende Stelle, aus der Trauermusik „Unser keiner lebet ihm selber" [2])
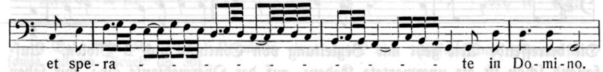


oder daselbst die Schilderung des Wortes „zerstört".

Wie sehr Oesterreich damals von der Oper beeinflußt wurde, beweisen zahlreiche melismatische Wendungen in seinen Ariosi. Nehmen wir das nächstliegende Beispiel aus der oben zitierten Komposition „Unser keiner . . ." In dem von Oboen, Violinen und Continuo begleiteten Baß-Arioso heißt es:



Auffallend ist hier der reiche Gebrauch von Sequenzen, die größtenteils nur in seinen weltlichen Kompositionen vorkommen.
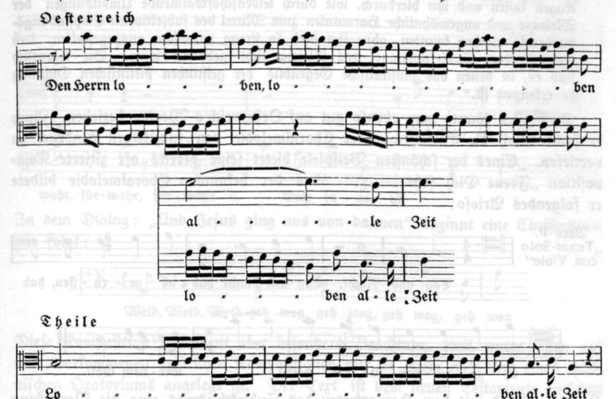
Auch bei J. Theile, dem langjährigen Meister Oesterreich's, finden wir, wenn auch nicht häufig, kleine Koloraturen und kurze Melismen als Ausschmückung oder zur Charakteristik. In „Domine ne in furore tuo arguas me" [3]) oder in „Cum invocarem" [4]) bei den Worten „et sperate in Domino", in der Motette „Ich preise Dich" u. v. a. gibt es Belege dafür. Zum Beispiel:



Diese Koloraturen erinnern jedoch mehr an die kirchlichen Jubili als an theatralische Wendungen, von denen sich Theile stets fernzuhalten verstand. Es ist interessant, zwei Kompositionen über denselben Text: „Ich will den Herrn loben [5])" von Theile und Oesterreich zu vergleichen, weil dabei der Unterschied in der Auffassung recht deutlich hervortritt. Zu bemerken ist, daß Oesterreich's Arbeit im

[1]) Vgl. Goldschmidt, Musikästhetik S. 28 f.
[2]) Mus. Ms. 16 320. [3]) u. [4]) Mus. Ms. 21 822. [5]) Mus. Ms. 21 823.

Jahre 1688 entstanden ist, also in der Zeit, als er den Unterricht bei Theile genossen hatte. Obwohl die Anlage beider Kompositionen in vielen Punkten abweicht, sind auch manche Episoden ähnlich. So der Anfang „Ich will den Herrn loben", der hier wie dort als Duett mit Continuo-Begleitung gefaßt ist, bei Oesterreich Sopran und Alt, bei Theile Alt und Baß:



Theile geht prinzipiell langen Koloraturen aus dem Wege. Während Oesterreich in dem angeführten Beispiele 9 Takte für seine Wortmalereien beansprucht, genügen ihm drei.

Ähnlich auch an der Stelle: „Daß die Elenden hören und sich freuen", wo Theile sich in zweieinhalb Takten ausspricht, während Oesterreich bei denselben Worten sich wieder in endlosen Rouladen ergießt.

In den späteren Werken Oesterreich's machen sich die Verzierungen nicht so breit. Der Satz wird schlichter und gewinnt zugleich an Tiefe. Viel trug dazu die Heranziehung der Choralmelodien als Gerüst zum Aufbau seiner Vokalkonzerte bei. Bei Besprechung des Chorsatzes wiesen wir bereits auf die Kompositionen hin, in denen Choralmelodien vorkommen [1]). Hier sei noch ergänzend hinzugefügt, inwiefern der Sologesang dadurch betroffen wurde. Das Nächstliegende war, die Choralmelodie ohne jede Änderung und Verzierung von der Solostimme vortragen zu lassen. In dieser Gestalt begegnen wir ihr in der Komposition „Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott" [2]), wo sie beim Vers 1 und 5 vom Solosopran gesungen wird; ähnlich in „Freu Dich sehr, o meine Seele" [2]), am interessantesten in dem Vokalkonzerte „Herr Jesu Christ, meines Lebens Licht" [2]) beim Vers 13.

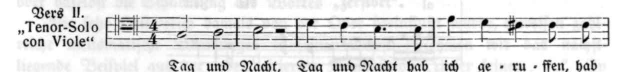
[1]) Siehe S. 71 ff. [2]) Mus. Ms. 16 321.
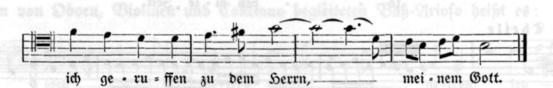
wo die Sopranstimme als „Canto fermo con accomp." (des Continuo und 2 Violen) bezeichnet ist. Die begleitenden Violen bewegen sich in lebhaften Sechzehnteln, die mit reichen Verzierungen durchsetzt sind. — **Spitta** schreibt[1]):

„Darin aber liegt das charakteristische für die Komponisten am Ausgange des 17. Jh., daß sie den Choral von nur einer Stimme mit Begleitung vortragen lassen und ihn hierdurch, wie durch leidenschaftsatmende Umbildungen der Melodie und ungewöhnliche Harmonien zum Mittel des subjektivsten Empfindungsausdrucks machen konnten, ohne ihn doch so streng polyphon auszugestalten, daß dadurch dem Subjektivismus das Gleichgewicht gehalten wäre. Sie eigentlich sind es, in denen das musikalische Gegenbild der geistlichen pietistischen Dichtung zu erkennen ist."

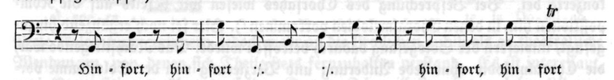
Dies alles könnte man ebenso gut auf Oesterreich's Werken beziehen. Auch er sucht durch die Einführung der Choralmelodie den subjektiven Eindruck zu vertiefen. Eines der schönsten Beispiele bietet seine bereits oft zitierte Komposition „Freue Dich sehr . . . ." Aus der bekannten Choralmelodie bildete er folgendes Arioso:

Vers II.
„Tenor-Solo con Viole"
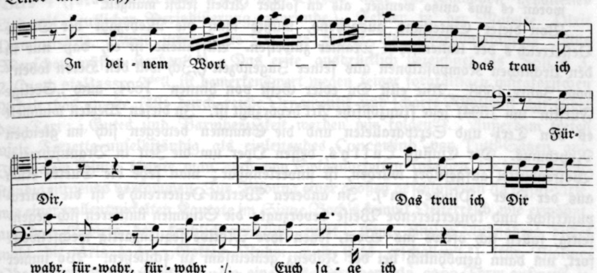




Hand in Hand mit dem Hervortreten des Subjektivismus ging die Vertiefung des Ausdrucks durch die Hinzunahme von dramatischen Elementen, die in der Behandlung des Textes, in heftigen Betonungen und Wortwiederholungen ihren Widerhall finden. Damit aber kommen in die Kirchenmusik zuerst theatralische Ausdrucksweisen hinein, die besonders in den Dialogen — Duetten — deutlich zu Tage treten. **Spitta**[2]) bemerkt bei Besprechung des dramatischen Duetts Bach's, daß die Kirchenmusik niemals dramatisch sein darf. An anderer Stelle[3]) ist seine Anschauung weniger extrem, und er gibt zu, daß einiger Einfluß der dramatischen Musik für die Kirchenkantate allerdings notwendig war. Gewiß kann ein unvorsichtiger Gebrauch der Operneffekte leicht den Stil verfehlen, ja, geschmacklos wirken. Auch unser Meister war nicht ganz frei von solchen Geschmacksverirrungen, wie z. B. folgende Stelle aus „Ich habe einen guten Kampf gekämpft[4])"
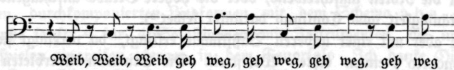


oder aus dem vorhin erwähnten Vokalkonzerte „Freu Dich sehr . . .". (Vers 4.) Noch schwieriger war dieses theatralische Pathos — wie bereits angedeutet — in den Dialogen zu vermeiden. So begegnen wir in der Komposition „Herr

[1]) Bach I, S. 300. [2]) Bach I, S. 531. [3]) Bach I, S. 302. [4]) Mus. Ms. 16 320.

Jesu Christ wahrer Mensch und Gott" folgender Episode (ein Duett zwischen Tenor und Baß):



In dem Dialog: „Und Jesus ging aus von dannen" beginnt eine Christusarie wie folgt:



Diese Komposition[1]) verdient aber besondere Beachtung, weil unter allen auf uns überkommenen geistlichen Kompositionen nur sie allein nach Art eines lateinischen Oratoriums angelegt ist. Der Text ist dem neuen Testamente entlehnt und behandelt das Gespräch Christi mit Maria Magdalena. Die Rolle des Historicus übernimmt ein Tenor, der im Erzählerton — das erste Rezitativ bei Oesterreich! — die Motette einleitet. Das Stück ist für den Sonntag Reminiscere bestimmt. Solche Motettendialoge standen im Gottesdienst an derselben Stelle, wie die anderen Motetten, d. h. wurden als Einlage beim Graduale und Offertorium gesungen[2]).

Die zwei oben angeführten Notenbeispiele gaben uns Proben von Oesterreich's theatralischen Wendungen, die er auf den Kirchenstil übertragen hatte. Es gehörte aber in der Tat zu den schwierigen Problemen, die Duette so einzurichten, daß sie mehr lyrischen Charakter besitzen und durch die stets zum Dramatischen neigende Anlage dem kirchlichen Werke als Ganzen nicht widersprechen. Mattheson sagt über ein Duett[3]): „Es sey auch eine Arie, aber anderen Schlages, denn sie siehet, nebst einer angemessenen Melodie, auf ein fugiertes oder conzertierendes und sonderbar harmonisches Wesen." Er unterscheidet eine italienische und französische Art.

„Die französischen Airs à deux lieben den gleichen oder geraden Kontrapunkt vorzüglich." „Es lassen sich dergleichen Duo, absonderlich in Kirchen wohl hören." „Der welschen Art geht nun zwar bey ihren Duetten viel an den

[1]) Mus. Ms. 16 320.
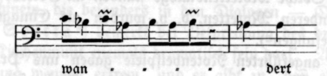
[2]) Vgl. „Liturgisch-musikalische Geschichte der evang. Gottesdienste v. 1523—1700" von R. v. Liliencron (Schleswig 1893), S. 144 ff., 153 u. 166.

[3]) Vollkomn. Kapellm., S. 215.

erwachten guten Eigenschaften und Andacht und Deutlichkeit, durch das fugirte, gekünstelte und ineinander geflochtene Wesen ab. Sie verlangen sattelfeste Sänger, woran es uns anitzo weniger, als an solcher Arbeit selbst mangelt."

Von dieser Einteilung ausgehend, müßte man die Mehrzahl der Duette Oesterreich's der italienischen Manier zuweisen. Auffallend ist es, daß nur in den kirchlichen Kompositionen aus seiner Jugendzeit („Ich will den Herrn loben" vom Jahre 1688, „Wie eilst Du edler Geist von hinnen" 1694, auch „Seelige Fürstin" um 1694) jene französische Art bevorzugt ist. In diesen Werken wimmelt es von Terz- und Sextparallelen und die Stimmen bewegen sich im gleichen Rhythmus. Der Einfluß Lully's, dessen Oper um die Zeit in Braunschweig-Wolfenbüttel aufgeführt wurden, ist unverkennbar; man sehe die Duette etwa aus der Oper „Psyche" an [1]). In anderen Werken Oesterreich's ist die kontrapunktische und konzertierende Weise bevorzugt; die Stimmen imitieren sich gegenseitig, fallen sich öfters ins Wort, setzen ihre Motive sequenzartig wechselweise fort, um dann gewöhnlich bei der Kadenz gemeinsam zu schließen. Wo immer die Baßstimme mit einer anderen Stimme (gewöhnlich mit Alt) sich zum Duett vereinigt, geht sie dann fast ausschließlich im unisono mit dem Continuo, nur hie und da die Noten umschreibend, oder die höhere Oktave anschlagend, so daß ihre Selbständigkeit vom Continuo darunter leidet [2]).

Wo sie aber mit einer anderen Baßstimme erklingt, da vereinigt sie sich zu einem „Concerto", einem echten Wettstreit. Die Stimmen überbieten sich in Imitationen und Verzierungen; daneben gehen sie auch stellenweise in Parallelklängen. Von besonderer Schönheit ist ein Baßduett in „Alle Menschen müssen sterben", auffallend durch die Begleitung von 2 Fagotten mit Continuo. Der einzige Fall, wo Oesterreich in einem kirchlichen Werke ein Duett von Instrumenten begleiten läßt. Sonst treffen wir die Duette nur mit Continuobegleitung. Der Satz ist reich an Verzierungen, von denen die lange Trillerkette auf b besonders auffällt. Die Tremoli [3]) bezeichnet Oesterreich mit einer über die Note



gesetzten Schleife. Ähnlich verwendet auch Joh. Casper Ferd. Fischer [4]) im Musikal. Blümenbüschlein 1695 ein „signum tremuli" — Oesterreich schreibt die Verzierungen, wie die Vorschläge in kleinen Noten (wie auch Kusser) nur selten aus; dagegen führt R. Keiser diese Praxis des Ausschreibens bereits im Jahre 1698 in seiner Oper „Adonis" ein.

Terzetten begegnen wir in der Komposition „Sie ist fest gegründet" [5]) („Man wird zu Zion sagen .." für Sopran, Alt, Baß, wobei die Baßstimme durch-

[1]) Im I. Akt Satz 2 „Ah! quil est dangereux" oder im II. Akt Satz 5 „Aimez, aimez" auch das Schlußduett des II. a „Chacun est obligé" u. v. a.

[2]) Vgl. in „Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott", Vers 2 — oder „Fahr hin o Welt (1)" Vers 4. Mus. Ms. 16 321.

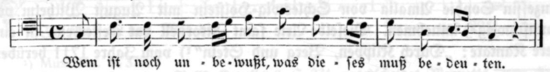
[3]) „Tremolo ist ein scharfes Zittern der Stimme über einer größeren Note, so die nächste Claven mitberührt." Wolfg. Kaspar Printz „Compendium musicae" 1689.

[4]) Vgl. H. Goldschmidt, „Die Lehre von der vokalen Ornamentik", S. 83.

[5]) Mus. Ms. 16 320.

wegs mit Continuo schreitet), in der Trauerode „Seelig sind die Toten [1]) beim Vers 4 (für Soprane und Baß; dem Terzett liegt ein homophon gehaltenes Lied mit deutlicher Periodisierung zugrunde.) Ferner in der Motette „Dixit Dominus“ [1]). Zwei interessante Terzette bringt die Begräbniskantate „Alle Menschen müssen sterben“ [2]). Das erste, ausdrücklich bezeichnet als „Soli à 3, 2 Canti et Basso 2do“ ist bemerkenswert wegen seiner sorgfältigen imitatorischen Arbeit, das zweite fällt durch reiche Ornamentik und scharfe Rhythmik auf (über den Text: „Gutes und Barmherzigkeit werden mir folgen“). Außerdem treten viele Terzette unselbständig als einleitendes Concertino vor Tutti-Sätzen auf. In diesem Sinne könnte man auch von Soloquartetten sprechen, die jedoch selbständig nirgends vorkommen. Zur Bildung einer großen geschlossenen da capo-Arie, wie einer vollentwickelten Kantate im Sinne Bach's kommt Oesterreich, wie erwähnt, auf dem Gebiete der kirchlichen Musik nicht. Eine einzige Ausnahme bildet wohl die Aria à 4: „Gottes Ruhm muß stets erschallen“ [2]) (für Violine, Oboe, Sopran und Continuo, die eine ausgesprochene da capo-Form aufweist, jedoch nicht für die Kirche, sondern für die Hausandacht bestimmt war. Sonst findet man nur Andeutungen der künftigen da capo-Formen in Gestalt von kleinen dreiteiligen, durchkomponierten Liedformen mit dem Schema a b a, so in der Aria „Ruhe sanft“ [3]) für 4 Solostimmen mit Instrumenten, die nur in den Zwischenspielen eingreifen, ferner in dem Tenorsolo „Ich danke Dir Herr“ [4]) aus der Komposition „Weise mir Herr“. Aber in allen diesen Fällen vermissen wir das Typische, worauf sich eine vollentwickelte Kirchenkantate aufbaut: die Gegenüberstellung von den da capo-Arien und Rezitativen. Zwar werden sie, jedes für sich speziell, angedeutet, aber in keinem Werke Oesterreich's gegenübergestellt.

Der Stil seiner weltlichen Kompositionen, die vor 1695 entstanden, unterscheidet sich im wesentlichen nur wenig von seinen kirchlichen Werken. Hier und dort durchkomponierte Strophen ohne strengen Aufbau und Gliederung. Der Form nach stellen sie den Typus der frei mehrsätzigen, aber noch schlicht ariosen Kantate dar, wie wir derselben bei Carissimi und Luigi Rossi begegnen [5]). Die Heranziehung der Koloratur ist auch nicht viel größer, wie in den Motetten und Konzerten. Die Orchesterbesetzung ist die gleiche. Der Unterschied liegt nur in der stärkeren Anlehnung an die Tanzmusik, der wir in der Gestalt der Barkarolen- und Siciliano-Rhythmen bereits in seinen geistlichen Arien begegnet sind. Bei weltlichen Melodien findet man außerdem Anklänge an Märsche und Menuetts. Dieses Hervorheben des Rhythmischen drängte zu einer symmetrischen, der Tanzmusik analogen Form. Ein Beispiel dafür bieten die kurzen durchkomponierten, liederartigen Soli in der Gratulationskantate „Wie kommt es . . [6])“ vom Jahre 1695:



---

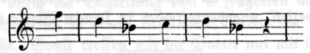
[1]) Mus. Ms. 16320. [2]) Mus. Ms. 16321. [3]) Mus. Ms. 16321. [4]) Mus. Ms. 16320.
[5]) Siehe Schmitz, Gesch. d. weltlichen Solokantate S. 227. [6]) Mus. Ms. 16322.

wie auch die Ode „Glänze Du erwünschtes Licht", obwohl hier die langen Koloraturen die Symmetrie etwas sprengen. Voll Anmut ist das Duettino „Gottorp ganz vor Freude lacht" aus der „Taffel-Music" „O Du Hochdurchl. Paar" [1]) vom Jahre 1693, ferner die Ode „Gnädigste Fürstin, der Cimber Vergnügen" [1]) vom Jahre 1694.
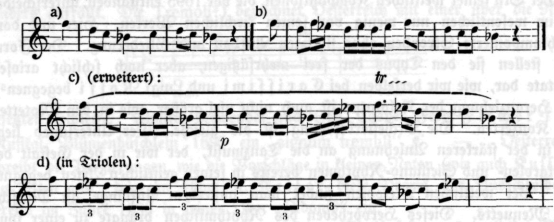
Auf der Grenze zwischen dieser älteren und der neueren Schreibweise, wo wir kristallisierte Formen vor uns haben, stehen zwei Kantaten: „Ist wohl Dein Heldenmut . ." [1]). (1697) und „Verknüpftes Götterpaar" [1]) (1698). Schon äußerlich fallen die darin befindlichen Arien durch ihre gewaltige Länge auf. Sie verquicken alle Elemente, die in der damaligen Schreibweise Oesterreich's vorkommen. Einerseits ist das Liedmäßige sowohl in der Rhythmik, wie in den Sequenzbildungen stark betont, anderseits jede Gelegenheit benutzt, um die Melodie mit buntem Zierat auszuschmücken, und zugleich ist ein Streben nach einer formellen Gestaltung nicht zu verleugnen. Dies beweist das häufige Zurückkommen auf das Anfangsmotiv, wie etwa in „Verknüpftes Götterpaar" beim zweiten Verse, wo folgende (auch variiert) sehr oft auftritt:



Durch diese rondoartige Form wird die Einheit teilweise (wenigstens äußerlich) erzielt. Noch stärker tritt diese Tendenz in der Arie „Entweiche Sorgenmacht" [1]) aus der gleichnamigen Kantate hervor. Das Thema erscheint bald in seiner Urgestalt:



bald in verschiedenen Varianten, wie:



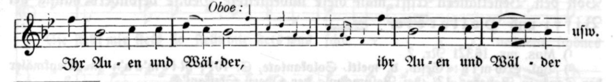
und bestreitet somit das Material für die Bildung der ganzen Arie. Das Entstehungsjahr dieses Werkes ist nicht angegeben. Auf Grund des Textes könnte man es in das Jahr 1695 setzen, und als Anlaß die Vermählung der Prinzessin Sophie Amalia von Schleswig-Holstein mit August Wilhelm von Braunschweig [2]) annehmen. Dieselbe Arie samt Ritornell hat Oesterreich in eine andere Kantate: „Durch Klippen, Berg und Stein" [1]) vom Jahre 1711 herüber-

[1]) Mus. Ms. 16 322.
[2]) Im Text werden nur Holstein und Braunschweig genannt.

genommen. Ein Vergleich der beiden Fassungen ist für die Beurteilung der Entwicklung Oesterreich's nicht uninteressant. Zugleich fand auch die nächste Arie „Und spricht der Himmel nicht" ihre Verwendung in dem Werke, ebenfalls mit anderem Text („Vielleicht ist dieses Licht"), nur traten jetzt zwei Flöten an die Stelle von Oboe und Violine. Die Technik der Instrumentierung ist in den neuen Fassungen viel reifer; vor allem fällt die geschicktere, mehr ihrer Natur entsprechende Behandlung der einzelnen Instrumente, sowohl was Beweglichkeit als Ausnützung der günstigen Tonlage anbetrifft, ins Auge. Ganz besonders tritt das Fagott durch seine Verselbständigung vom Continuo und durch reiche Verzierungen in den Vordergrund. Beiden Fassungen haftet aber ein Zug großer Hast und Oberflächlichkeit an; Oesterreich entschuldigt sich auch am Ende der einen Kantate: „raptim composuit. 12. Okt. 1711".

Die letzte Schaffensperiode Oesterreich's (von etwa 1717 ab) umfaßt die Kompositionen mit ausgebildeten großen da capo-Arien und kunstvollen Rezitativen. Als unmittelbare Vorläufer dieser da capo-Formen kann man die dreiteiligen liedförmigen Arien aus den Kantaten „Glänze Du erwünschtes Licht" [1]) und „Zeige Dich erwünschtes Licht" [1]) betrachten. Sie haben beide verschiedenen Text, aber gleiche Musik. Eine von diesen Arien wurde dann zum dritten Mal in der Komposition „Weltgepriesenes Fürstenkind" [1]) mit dem Text „Siehe, dieses ist der Tag" verwendet; diese Komposition enthält auch den ersten Beleg für eine kurze da capo-Form — der dritte Teil allerdings ausgeschrieben. Die dreiteilige Anlage der Arie entsprang hier direkt der musikalischen Tanzform; denn wir haben ein gesungenes Menuett vor uns [2]). Solche Menuettarien spielen in Oesterreich's späteren, jetzt zu besprechenden Kantaten eine große Rolle und sind auf französische Einflüsse zurückzuführen. Bei Lully kommen sie (z. B. in „Persée": La grandeur brillante) gleichfalls — mit einem als Trio bezeichneten Menuett — sehr oft vor. In Oesterreich's Neujahrskantaten (1717 bis 1721) begegnen wir ihnen unter verschiedenen Namen: bald als „Aria", bald als „Trio", „Menuetto" oder „Rittornello". Jedesmal steht vor der Arie ein Menuett als instrumentale Einleitung, das der Arie vollständig gleich ist. Nach demselben Schema ist auch das große, als „Rondeau" bezeichnete da capo in der Neujahrskantate vom Jahre 1719 gebaut. Hier münden gleichsam alle Elemente, auf die wir im Laufe der Beschreibung hingewiesen haben, von der kleinen symmetrischen Liedform über die verschiedenen Tanztypen zu einer breit angelegten da capo-Arie, in Gestalt eines Rondos, dem ein Menuett zu Grunde liegt.

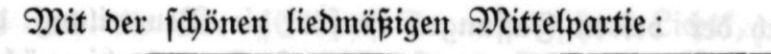
Daneben gibt es in den vier Neujahrskantaten auch Arien in gerader Taktart. Hierher gehört z. B. die marschartige da capo-Arie: „Ihr Auen und Wälder" aus der Kantate „So muß demnach die Zeit" [3])
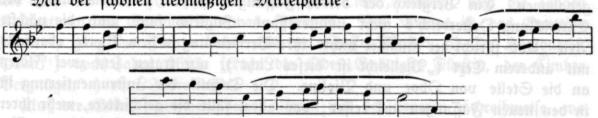


1) Mus. Ms. 14 322.

2) Mattheson im „Vollk. Kapellm.", S. 224, unterscheidet Menuetts „zum Spielen, zum Singen und zum Tanzen zur Schilderung einer mäßigen Lustigkeit".

3) Mus. Ms. 16 321 Nr. 2.


Mit der schönen liedmäßigen Mittelpartie:

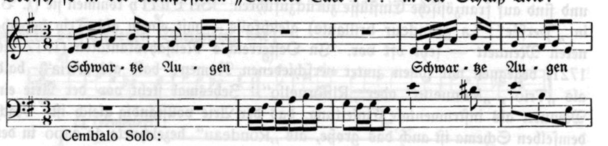


In den vier weltlichen Solokantaten [1]) („Meine Sonn' ist ganz verschwunden", „Die Schönheit, die ein Herz erfreut", „Wie süß ist es geliebt zu sein" und „Erkläret Euch ihr gottheitsschwangeren Blicke"), die der letzten Lebensperiode Oesterreich's angehören, und die ohne jede Beziehung zu einem bestimmten Ereignis stehen, kommen nur breit angelegte da capo-Formen vor; einmal auch eine lange Passacaglia für eine Singstimme mit Instrumenten („Meine Sonn' ist ganz verschwunden") aus der gleichnamigen Kantate.

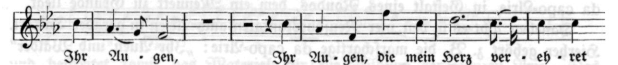
Außer in den da capo-Arien macht sich der italienische Einfluß auch in anderer Hinsicht geltend. Sehr oft begegnen wir nämlich der sogenannten „Devise" [2]), der Vorwegnahme oft belangloser und zusammenhangloser Worte, wie z. B. aus der Kantate: „Meine Sonn . . .":



Ein anderes Beispiel liegt in der oben zitierten Arie „Ihr Auen und Wälder" [3]) u. v. a. Auch gibt es in Oesterreich's Kantaten Muster für eine unbegleitete Devise, so in der Komposition „Erkläret Euer . . ." in der Schluß-Arie:



Die letztgenannte Kantate ist wie ein Anklang an Kusser's Arie III aus der Sammlung „Helikonische Musenlust" [4]), die auch mit einer Devise „Ihr Augen, die mein Herz verehret" anfängt:



Von den Venetianern trifft man diese unbegleitete Devise besonders häufig bei Biffi und Pollarolo.
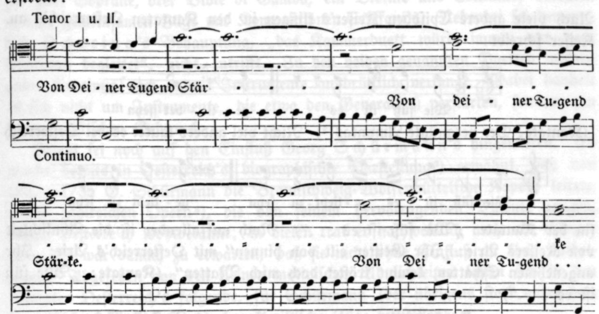
---

[1]) Mus. ms. 16321 Nr. 2.

[2]) Vgl. Schmitz: Gesch. d. weltl. Solokantate, S. 101f; Riemann in „Denkmäler der Tonk. in Bayern" 12² (bei Besprechung der Opern Steffani's).

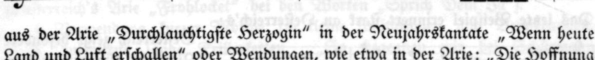
[3]) Andere Beispiele der Devise bieten die Kantaten: „Entweiche Sorgennacht" (Gleichnam. Arie), „Durch Klippen, Berg . . ." (die Arien „Wo bleiben . ." und „Vielleicht ist dieses Licht"), „Die Schönheit, die ein Herz erfreut" (Arie: „Lieben heißet ja allein . .") u. a. m.

[4]) Mus. ant. pract. C 1095 der Preuß. Staatsbibl.

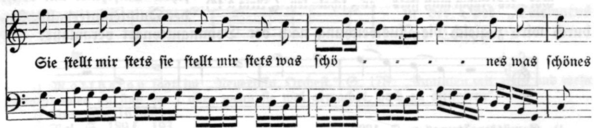
Ein anderer, spezifisch italienischer Zug bei Oesterreich ist die Verwendung der altbeliebten Schwell- oder Haltetöne[1]) über bewegter Begleitung. Unmittelbare Anregung boten ihm die Werke von K e i s e r, besonders seine „Gemütsergötzung" vom Jahre 1698 — wo eine Fülle von Beispielen dafür zu finden sind, und von S. K u s s e r (vor allem in der „Helikonischen Musenlust"). Bei Oesterreich können wir diese Praxis fast in seinen sämtlichen Kantaten und Oden verfolgen, so in „Gläntze Du erwünschtes Licht" bei den Worten „Deinen Tag begehn" oder noch auffallender in der Komposition: „Ist wohl Dein Heldenmut", bei den Worten: „Von Deiner Tugend Stärke", wo der Halteton sich über acht Takte erstreckt:



und besonders häufig in den vier Neujahrskantaten. Bei solchen Episoden spinnt der Continuo in einer vorzüglichen thematischen Arbeit das Motiv weiter fort. Es bilden sich oft ganze Sequenzketten, die gleichfalls auf den Einfluß Italiens hinweisen. Diese Neigung zur melodischen Sequenzbildung konnten wir bereits in seinen kirchlichen Werken feststellen. Viel häufiger begegnen wir dieser Manier in seinen weltlichen Kompositionen; da kommen Stellen vor, wie:
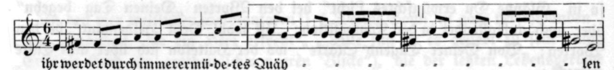


aus der Arie „Durchlauchtigste Herzogin" in der Neujahrskantate „Wenn heute Land und Luft erschallen" oder Wendungen, wie etwa in der Arie: „Die Hoffnung bleibet mein Vergnügen":

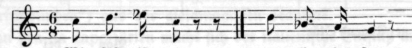


1) Vgl. Schmitz, a. a. O., S. 199.

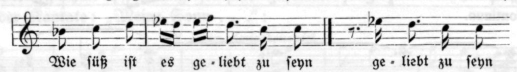
Solche sequenzartige Motivwiederholungen sind durchaus instrumentaler Natur und verraten den Einfluß der Solokantaten L e g r e n z i's, der besondere Vorliebe für diese instrumentalen Wendungen besaß. Auch mag man darin den Einfluß K e i s e r's erblicken. In dessen Kantate „Die geschilderte Harmiona"[1]) erscheint bei den Worten: „Ihr werdet durch immer ermüdetes Quälen . . ." eine Schilderung der Qual, ähnlich wie bei Oesterreich:



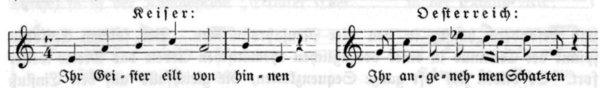
Auch viele andere Episoden Keiser's klingen in den Kantaten Oesterreich's an. Keiser schreibt:



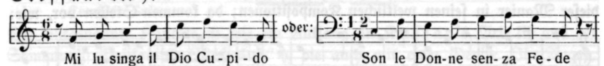
(Kantate: Der vergnügte Amyntas)[2]) Nicht viel anders lautet es bei Oesterreich
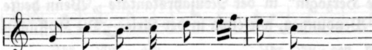


(in der Kantate: „Wie süß ist es . . .") Noch auffallender ist die Ähnlichkeit von Keisers Arie: „Ihr Geister eilt von hinnen" mit Oesterreich's Arie: „Ihr angenehmen Schatten, kommt tröstet doch mich Matten" (Kantate: „Wie süß ist es . . .")



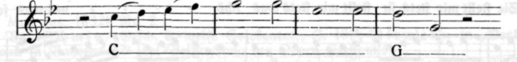
Der charakteristische Quintenfall am Ende der beiden Motive kommt auch bei S t e f f a n i vor[3]):



Das letzte Beispiel erinnert stark an Oesterreich's:
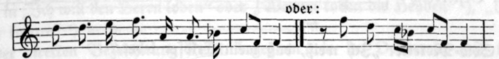


Oesterreich zeigt besondere Vorliebe für den melodischen Einschnitt mit Hilfe des Quintenintervalls. Dadurch wird zugleich die Ausweichung nach der Dominanttonart veranlaßt:



---

[1]) „Gemütsergötzung" v. J. 1698.
[2]) „Gemütsergötzung", S. 8.
[3]) Oper Alarico.

Oft wird der Quintenfall durch eine Bindung abgeschwächt:



Steffani's Einfluß macht sich nicht nur in den kleinen Motiven, sondern vor allem in der Gestaltung der Duette[1]), in denen Steffani ein Meister ersten Ranges und ein Lehrer für künftige Generationen war, bemerkbar. Oesterreich's beide auf uns gekommene Kammer-Duette: „Ist wohl Dein Heldenmut" für zwei Tenöre, Viola di Gamba und Continuo[2]), und „Weltgepriesenes Fürstenkind"[2]) für zwei Soprane, drei Viole di Gamba, ein Violino und Continuo, verraten manche gemeinsamen Züge mit Kompositionen Steffani's. Nebenbei sei bemerkt, daß Schering's Behauptung, „das Kammerduett würde immer nur vom Continuo begleitet", nicht zutrifft. In den beiden genannten Duetten werden außer Continuo auch andere Instrumente ausdrücklich verlangt. Dabei handelt es sich nicht um Instrumente, die etwa den Generalbaß verstärken, sondern um deren solistischen Gebrauch.

Zuletzt sei noch auf den Einfluß Georg Schürmann's hingewiesen. Es wurde bereits in Oesterreich's biographischer Darstellung[3]) erwähnt, daß von 1707—1735 G. Schürmann die Braunschweig-Wolfenbüttelsche Kapelle leitete. Seine zahlreichen Opern[4]), die von seinem hervorragenden Talente zeugen, waren Oesterreich wohlbekannt; in vielen trat er nachweislich auch als Sänger auf. Es war danach zu erwarten, daß sie nicht ohne Einfluß an ihm vorbeizogen. Abgesehen von den kleinen motivischen Ähnlichkeiten lassen sich in den Kantaten Oesterreich's folgende, für Schürmann (der übrigens stark unter dem französischen Einfluß stand) charakteristische Züge feststellen:
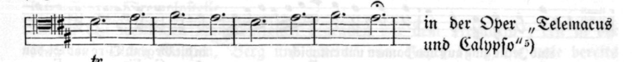
1. Die häufige Terzführung der Singstimme mit der Oboe (vgl. Oesterreich's Neujahrskantaten und Schürmann's Arie aus „Telemachus": „Verhaßte Liebeslust").

2. Unisono-Führung sämtlicher Violinen und Violen (wie bei Lully), die mit der Singstimme in Oktaven oder im Einklang ohne Continuo-Begleitung — fortschreiten (z. B. Oesterreich's Arie „Solchen Baum . . ." aus der Kantate „So muß demnach" vom Jahre 1718 — und Schürmann's Arie „Fluch immerhin" aus „Henricus auceps" . .").

3. Die Singstimme wird öfters nur von Viola, ohne Continuo, begleitet (Oesterreich's Arie „Frohlocket" bei den Worten „Sprich Dein Ja").

4. Verwendung kurzer Motive für kleine Imitationen und Verzierungen.

5. Auffallend lange Trillerketten. „So begegnen wir bei Schürmann folgender Stelle:



in der Oper „Telemacus und Calypso"[5])

---

[1]) Mattheson sagt im „Neueröffn. Orchest." S. 178: „Kantaten mit zwei und mehr Vokalstimmen an sind rar / aber wenn sie wol gemachet, hoch zu ästimiren"

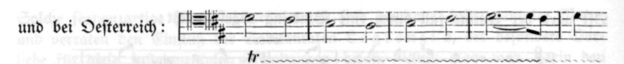
[2]) Mus. Ms. 16 322.

[3]) Vgl. S. 189 f., 193.

[4]) Mehr als zwanzig Opern von ihm gingen über die Braunschw.-Wolfenb. Bühne.

[5]) Mus. Ms. 30 274. (Verschiedene Autoren. Zahlreiche Autographe Oesterreich's.)

und bei Oesterreich:



in der Solo-Motette: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebet."

Auch die Oper „Nino" J. H. Wilderer's, die in Braunschweig 1709 zur Aufführung kam, scheint bei Oesterreich Spuren hinterlassen zu haben. Es lassen sich mehrere äußerst ähnliche Wendungen nachweisen. Eine sei wenigstens genannt:

Demgegenüber bei Oesterreich:

in der Kantate: „Weltgepriesenes Fürstenkind".
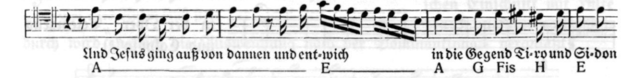
Mit Lotti hat Oesterreich die Vorliebe für lange Orgelpunkte[1]), mit Carissimi die häufigen Dreiklangsmotive gemeinsam; Bononcini diente ihm als Muster einer kunstvollen kontrapunktischen Baßführung, Al. Scarlatti verfeinerte seinen Sinn für charakteristische Instrumentation.

Es würde zu weit führen, wollte ich auf einzelne italienische und französische Komponisten eingehen, die für die Schreibweise Oesterreich's von Bedeutung waren. Die unübersehbare Reihe dieser Tonsetzer wird begreiflich, wenn man berücksichtigt, daß in Brannschweig fast sämtliche Neuerscheinungen der damaligen Tonkunst bei den Aufführungen berücksichtigt wurden. Aber schon diese kurze Übersicht zeigt uns deutlich die vielseitigen Anregungen, unter deren Einflusse Oesterreich's reifste Werke entstanden.

Mit einigen Worten sei auch der Verwendung des Rezitativs Erwähnung getan, wobei wir den einmal beschrittenen Weg der Unterscheidung zwischen Oesterreich's kirchlichen und weltlichen Werken weiter verfolgen.

Das Rezitativ tritt in Oesterreich's kirchlichen Kompositionen zeitlich früher als in seinen weltlichen auf; diese Tatsache läßt sich wohl historisch begründen, da der dem Rezitativ nahe verwandte Lektionston auf dem Gebiete der geistlichen Musik (Oratorien, Passionen, Dialogen) schon seit frühester Zeit heimisch war, während das in Florenz geborene, in Neapel großgezogene Rezitativ sehr langsam volle Anerkennung gefunden hatte.

Bereits im Jahre 1693, in dem Dialoge „Und Jesus ging aus von dannen"[2]) haben wir einen rezitativischen Gesang des Historicus vor uns, der eigentlich an der Grenze zwischen dem alten Arioso und dem neuen Rezitativ liegt:
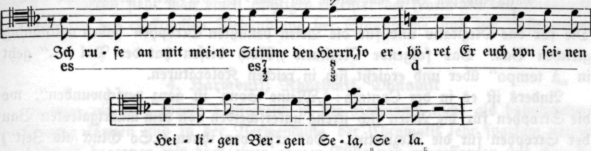


Dabei scheint der Einfluß der Werke von H. Schütz und Theile von größerer Bedeutung gewesen zu sein, als der italienischer Komponisten. Bei Theile finden

[1]) Vgl. Lotti's Arie: „No, No, — che tutte insieme" mit dem 12taktigen Orgelpunkte [Mus. Ms. 30 274]. [2]) Mus. Ms. 16 320.
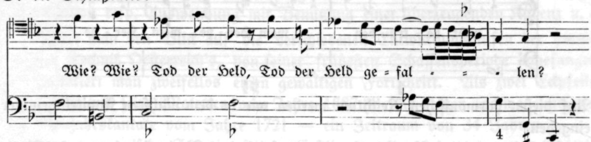
wir, abgesehen von seiner Passion, rezitativische Stellen auch in seinen Motetten, z. B. in „Ich will den Herrn loben" oder „Warum toben die Heyden" [1]), „Domine ne in furore" [2]) u. v. a.

Der direkten Bezeichnung Recit. begegnen wir bei Oesterreich erst, in dem Psalme „Ach, Herr, wie sind meiner Feinde so viel" vom Jahre 1699, bei den Worten „Ich rufe an mit meiner Stimme den Herrn":



Auch hier ist das Rezitativ mehr in ariosem als in dramatischem Stil gehalten. Der harmonische Wohllaut ist von großem Reize. Die Deklamation und die Führung der melodischen Linie ist vortrefflich.

Ein Rezitativ von echt dramatischem Schlage bringt uns die Begräbniskantate „Plötzlich müssen die Leute sterben" vom Jahre 1702. Sie unterscheidet zwischen den Choralstrophen, gereimten freien Dichtungen und den Bibelzitaten, die in dem dramatisch-rezitierenden Ton vorgetragen werden z. B. „Sagets nicht an zu Gath, verkündets nicht auf den Gassen zu Asilon . . .". Daselbst kommt auch das erste Beispiel eines „Recitativo con Accompagnement de Viol." vor und bei den Worten „Der Bogen Jonathans hat noch nie gefehlet und sein Schwert ist nie leer wiederkommen vom Blute der Erschlagenen . . .", wobei sich der Baß, Alt und Tenor nacheinander in Klagen ergehen. An Kraft und Ausdruck stehen hier manche Wendungen den Bach'schen Rezitativen nicht viel nach. So die Schlußtakte:



Nicht unerwähnt bleibe zuletzt die hochdramatische Episode in der Motette: „Weise mir, Herr, Deinen Weg" bei den Worten: „Tue ein Zeichen", mit der interessanten Tremolostelle.

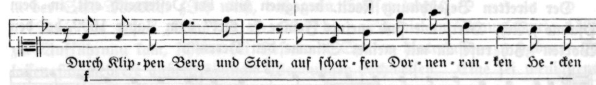
In den weltlichen Kompositionen begegnen wir dem Rezitativ [2]) erst in der Kantate „Durch Klippen, Berg und Stein" vom Jahre 1711, die, wie bereits

---

[1]) Mus. Ms. 21823.

[2]) Mattheson („Vollkomn. Kapellm." S. 213) unterscheidet ein Rezitativ nach welscher und französischer Art. Die erste bewegt sich im Takte vollständig frei, „die Franzosen hergegen nehmen in ihrem einländischen Rezitativ fast alle Taktarten eins nach dem anderen vor" und halten sich strenger an den Rhythmus. — Ferner verlangt Mattheson (a. a. O., S. 214), daß das Rezitativ ungezwungen verständlich den Affekt mit Nachdruck vorträgt, die Einschnitte und Akzente richtig beachtet; eigentlich gehören ihm keine Melismata oder

erwähnt, aus den Arien seiner früheren Kompositionen („Entweiche Sorgennacht") und neuen Nummern zusammengeflickt ist. Dieses Rezitativ ist stark melodisch gehalten und zeigt nicht uninteressante harmonische Wendungen:

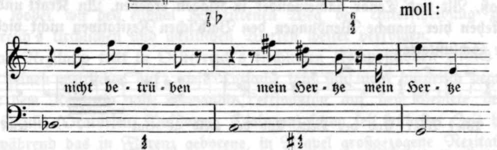


Die für das Rezitativ und für die Arien benutzten Strophen haben vollständig gleichen Bau. Das folgende Rezitativ „Nach diesen hat der Pol . ." geht in „à tempo" über und ergießt sich in reichen Koloraturen.

Anders ist es in der Cantata: „Meine Sonn' ist ganz verschwunden", wo die Strophen für die Arien sich streng unterscheiden von dem madrigalesken Bau der Strophen für die Rezitative. Das erste von ihnen („So Glück als Zeit") verwandelt sich bei den Worten „Blitzen" und „lachen" in ein rhythmisch bewegtes Arioso mit üblichen barocken Verzierungen. Auch ein „Recitat. accomp." mit lang gehaltenen Noten in den Streichern kommt hier vor. Verschiedenen Aufbau der Strophen besitzen ferner die Rezitative in den Kantaten: „Die Schönheit, die ein Herz erfreut", „Wie süß ist es, geliebt zu sein" (mit einem sehr interessanten begleiteten Rezitativ bei den Worten „Wie Daphnis) und „Erkläret Euch, Ihr Gottheitschwangeren Blicke . ." wo das Rezitativ öfters in „à tempo" übergeht und im Ganzen viele bemerkenswerte Züge bietet; so gleich der erste Takt mit dem freien Einsatz der Septime zu Anfang:

Ach, Ach, a - ber nein,

oder der plötzliche harmonische Ruck von F-dur nach e-moll:



Auf diesen harmonischen Reichtum werden wir in dem nächsten Kapitel genauer eingehen.

Auch in den vier Neujahrskantaten [1]) spielt das Rezitativ eine große Rolle und besitzt durchgängig einen von den Arien verschiedenen Strophenbau mit unregelmäßiger Anzahl der Versfüße. Öfters geht es in „à tempo giusto" über und ist dann ein Tummelplatz für bunte Koloraturen [2]). Vielen textlichen

öftere Wortwiederholungen, die eingeführte Schreibart muß beibehalten werden. Zuletzt sagt er: „Durch nichts verrät sich und seine Ungeschicklichkeit ein Komponist mehr, als durch einen preshafften und hanebüchenen Recitativ sowohl als seine Thorheit durch einen gar zu sehr gekünstelten." [1]) Mus. Ms. 16 321.

[2]) Vergl. das Rezitativ: „Wie — kann denn bei dieser rauhen Zeit — . . ." aus der Kantate „O höchstbeglückte Tagesblicke", oder „Und wenn gleich auch . ." aus der Kantate „So muß demnach die Zeit verschwinden", wo das drei Takte lang angehaltene f der Singstimme den Palmenbaum schildern soll, oder die Passage bis c bei den Worten bis an der Sternen Bühnen u. v. a.

und harmonischen Eigentümlichkeiten der Rezitative werden wir noch bei Besprechung der Texte und der harmonischen Verbindungen begegnen. Hier sei zusammenfassend bemerkt, daß Oesterreich, von den älteren Schreibweisen ausgehend, sich den neuen Rezitativ-Stil angeeignet hat. Die Deklamation ist sorgfältig behandelt. Die Harmonien wohlklingend und interessant. Die Continuostimme bringt oft treffend malende Figuren, besitzt viel Ausdruck und dramatische Kraft. Überall sieht man einen tüchtigen Meister der Form und des Ausdrucks, erfahren in der effektvollen Behandlung der Singstimme und der Instrumente.

4. Harmonik, Rhythmik, Dynamik

Wenn wir auch Georg Oesterreich in der Harmonik nicht als bahnbrechend bezeichnen können und in der Verwendung der Chromatik sehr sparsam nennen müssen, so begegnen wir doch einer ganzen Fülle von interessanten und charakteristischen Wendungen, die entweder auf fremde Einflüsse zurückzuführen oder eigenen Ursprungs sind. Dabei werden wieder zwei Epochen unterschieden: die eine etwa bis 1698 reichend, die andere die späteren Jahre umfassend. Aus der ersteren stammt die Mehrzahl seiner Chorwerke, die, bis auf zwei weltliche Oden, polyphonen Charakter tragen. Auch die darin befindlichen Solopartien sind eigentlich keine Monodien, denn der Generalbaß ist, wie bereits hervorgehoben wurde, so stark kontrapunktisch gehalten, daß er vielmehr einer selbständigen Gegenstimme als einer homophonen Begleitung gleicht. Von einer der Melodie „immanenten Harmonie" im Sinne der drei Hauptfunktionen Tonika, Dominante, Subdominante ist in Folge dessen schwerlich zu reden; gehört sie zwar nicht mehr zu den Zufallharmonien der kontrapunktischen Hochblüte, so ist sie dennoch weit entfernt von der bewußten Verwendung der harmonischen Mittel, wie: der Gegenüberstellung von Tonika- und Dominant- resp. Subdominantepisoden, der Gegenüberstellung von Moll und Dur, einer planmäßigen Modulation resp. Ausweichung mit Benutzung einer überzeugenden Kadenz u. a.

Wirft man den Blick auf die verschiedenen Entwicklungsstufen der harmonischen Technik Oesterreich's, von seiner frühesten Schaffensperiode angefangen, so konstatiert man zweifellos einen gewaltigen Fortschritt. Als zwei Eckpfeiler betrachten wir seine Motetten vom Jahre 1687/88 und seinen Schwanengesang: die Neujahrskantate vom Jahre 1721 — ein Zeitraum von 34 Jahren.

Der harmonische Satz in seinen Erstlingswerken („Laetatus sum" 1687, „Levavi oculos" 1688) ist, wie wir bereits bei Besprechung des Chorsatzes erwähnt haben[1]), monoton und steif. Takte lang verharrt er oft auf dem Tonika-Dreiklang, ganze Abschnitte begnügen sich mit einer und derselben Tonart, ohne die geringste Ausweichung aufzuweisen. Ausnahmen bilden die kleinen Fugatos, bei denen die Themen in der Regel in die Dominanttonart modulieren und dadurch den Eintritt der Antwort ermöglichen.
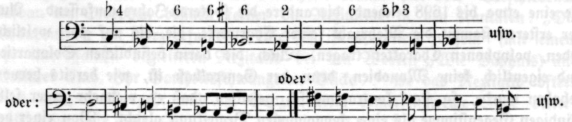
In den späteren Werken Oesterreich's lebt der Geist J. Theile's, dessen kontrapunktische Schreibart einen durchaus konservativen Zug trägt. Diese Setz-

[1]) siehe S. 205.
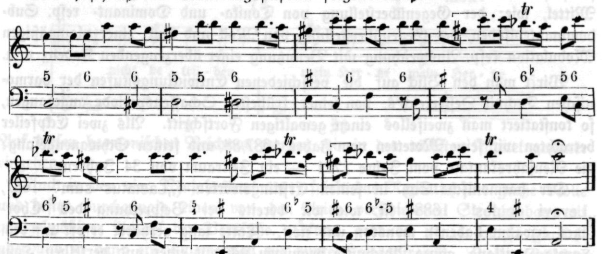
weise hat sich Oesterreich in vollem Maße angeeignet, und es dauerte lange, bis er sich von ihr einigermaßen emanzipiert hatte; aufgegeben hat er sie niemals, nicht einmal in seinen Solokantaten, trotzdem dieselben unter dem Einfluß der französischen homophonen Tanzmusik stehen. — Zu diesem retrospektiven Charakterzug treten auch andere hinzu, so z. B. die Anklänge an die alten Kirchentonarten: Oesterreich bezeichnet nämlich ein g- bezw. c-moll stets als transponiertes Dorisch mit einem bezw. zwei ♭ Vorzeichen. Charakteristisch ist ferner das Schwanken zwischen ♯ und ♮ bei der Auflösung des ♭ Zeichen, oft innerhalb eines und desselben Taktes, sowie die Bezeichnung der Erhöhung oder Erniedrigung speziell bei jeder Note.

Die Verwendung der Chromatik ist im allgemeinen nicht allzu reich und steht gewöhnlich im Dienste der Wortmalerei oder einer tieferen Idee.

Das Jahr 1695 bringt in dieser Beziehung eine interessante Komposition, ein „Motetto Concertato: Wir haben nicht einen hohen Priester"[1]). Ausdrucksvollere Töne hat wohl Oesterreich in keinem anderen Werke angeschlagen. Die Continuostimme bewegt sich hier mehrere Male in chromatischen Intervallen, wie:



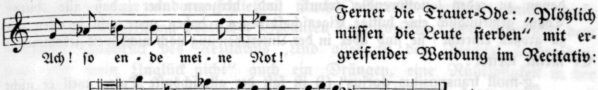
Ungefähr in derselben Zeit (um 1695) taucht in Oesterreich's Werken eine chromatische Erscheinung, die sogenannte Neapolitanische Sexte (Tiefalterierung des Sextakkordes der zweiten Stufe) auf[2]). In seiner Komposition „Fahr hin, o Welt"[3]) schließt die Einleitungssinfonie folgendermaßen:
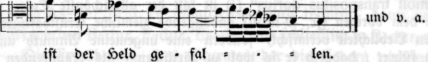


Zugleich beobachten wir an diesem Beispiele noch eine andere Eigentümlichkeit der Schreibweise Oesterreich's: die harmonischen Sequenzen. Einer auffallend langen Sequenz, bestehend aus einer Reihe von Septakkorden, begegnen wir in der Motette: „Unser keiner lebt ihm selber"[4]). Als drittes Merkmal

[1]) Mus. Ms. 16 320.
[2]) Übrigens tritt diese neapolitanische Sexte bereits bei dem Venetianer C e s t i auf.
[3]) Mus. Ms. 16 321. [4]) Mus. Ms. 16 320.

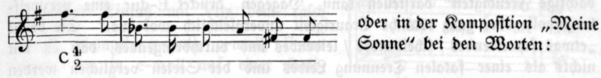
desselben Beispieles wäre die Verwendung der verminderten Intervalle hervorzuheben. Sie weist auf die Venetianer, speziell auf C e s t i hin[1]) Andere Belege dafür bietet Oesterreich's Kantate: „Meine Sonn . ." in der die übermäßige Sekunde die hoffnungslose Stimmung trefflich schildert:
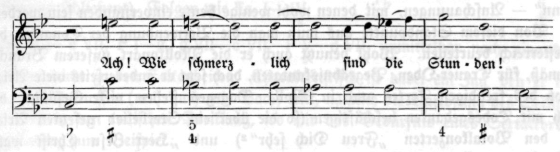


Ferner die Trauer-Ode: „Plötzlich müssen die Leute sterben" mit ergreifender Wendung im Recitativ:
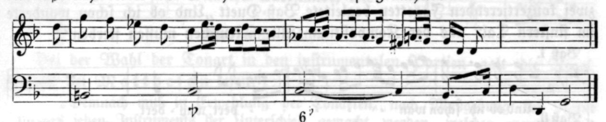


Auch übermäßige Intervalle als Ausdruck eines bewegten Affektes, tiefen Schmerzes spielen bei ihm eine große Rolle wie in dem pathetischen Recitativ aus der Kantate „Wenn heute Land und Luft erschallen"



oder in der Komposition „Meine Sonne" bei den Worten:



Aber nicht immer ist die Beziehung des Textes zur Harmonik so eng, wie in dem zitierten Beispiele. So finden wir in der Neujahrskantate „O höchst beglückte Tagesblicke" in dem Rezitativ „diß ist ja wohl" eine Wendung, die äußerlich direkt an B a c h's Ausdrucksweise gemahnt:



Inhaltlich herrscht hier ein Widerspruch, da es sich um „höchst beglückte Tagesblicke" und um die Wünsche, die man „dem hohen Fürsten-Paar in Demut zu Füßen niederlegt," handelt.

Ähnlich verhält sich die Sache in der Arie „Großer Fürst, Landessonne" (aus derselben Kantate) oder in der Arie: „Sonnenstrahlen weicht zurücke, uns erquicken andere Blicke, die viel angenehmer seyen (!)" aus der Neujahrskantate „So muß demnach". Beide stehen trotz des sonnigen Textes in g-moll. Diese Auffassung können wir nur im Zusammenhange mit den damaligen Musikanschauungen verstehen. Wie langsam sich unsere moderne Auffassung über Dur

[1]) Vgl. E. S c h m i t z, a. a. O., S. 96.

und Moll durchgesetzt hat, beweisen die Aussprüche der damaligen führenden Häupter. So schreibt Mattheson[1]):
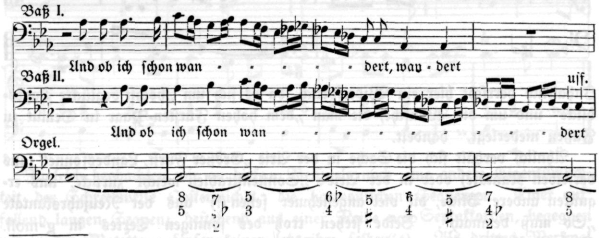
„Diejenigen, die da meinen, es stecke das ganze Geheimniß in der Tertia minore oder majore und darum wollen, daß alle „Molle" Tohne / in genere davon zu reden / nothwendig traurig sind, hergegen aber / daß alle „dure" Tohne gemeiniglich eine lustige Eigenschaft hegen / haben zwar nicht in allen gar zu großes Unrecht / sie sind aber in der Unterscheidung noch nicht weit gekommen."

Er meint weiter:

„g-moll transpositus dorius" (!) ist fast der allerschönste Tohn, weil er nicht nur die dem vorigen (sc. D-moll) anhängende ziemliche Ernsthaftigkeit mit einer munteren Lieblichkeit vermischt, sondern eine ungemeine Anmuth und gefälligkeit mit sich führet / dadurch er so wol zu zärtlichen / als erquickenden / so wol zu sehnenden als vergnügten, mit kurzen beydes zu mäßigen Klagen und temperirter Fröhlichkeit (!) bequem und überaus flexibile ist."

Ähnlich behauptet auch A. Kircher, daß g-moll „eine züchtige und andächtige Freudigkeit" darstellen kann. Dagegen „drücket E-dur eine verzweiflungsvolle oder ganz tödliche Traurigkeit unvergleichlich wol aus." Sie besitzt „etwas schneidendes / scheidendes / leidendes und durchdringendes, daß es mit nichts als einer fatalen Trennung Leibes und der Seelen verglichen werden kann" — Anschauungen, mit denen wohl wenige heute einverstanden sein werden.

Von diesem Standpunkte aus muß man die Verwendung der Tonarten bei Oesterreich beurteilen. Wohl benutzt auch er die Molltonart, unserem Brauche gemäß, für Trauer-Oden, Begräbniskantaten, doch setzt er andererseits viele Arien trotz des freudigen Textes auch in Moll. Dagegen stehen viele Gesänge, die sich mit Todesgedanken beschäftigen (so die über ein Sterbelied gesetzten Arien in den Vokalkonzerten „Freu Dich sehr"[2]) und „Herr Jesu Christ wahr Mensch und Gott")[2]) in Dur[3]) oder in dem schwärmerischen Moll-Dur, was auch mit der frommen und milden Auffassung des Todes im 17. Jahrhundert zusammenhängt. Das schönste Beispiel für eine meisterhafte Verwendung des Moll-Dur bietet das auf einem 13 Takte langen Orgelpunkte aufgebaute, von zwei konzertierenden Fagotten begleitete Baß-Duett „Und ob ich schon wanderte im finstern Tal" aus der Komposition „Alle Menschen müssen sterben":

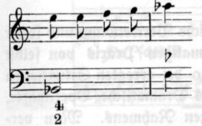


[1]) „Neueröffn. Orch." S. 232. [2]) Mus. Ms. 16 321.
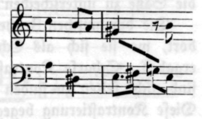
[3]) Übrigens ist C-dur nur in den Jugendwerken die bei Oesterreich öfters vorkommende Tonart (10 Mal). In den späteren Jahren überwiegt B-dur (9 Mal). Im allgemeinen herrschen die Durtonarten vor (26 : 19), Tonarten über drei ♯ (exklus. fis-moll) und über drei ♭ (inkl. As-dur nur mit drei ♭ Vorzeichen) kommen überhaupt nicht vor.

Die interessantesten harmonischen Effekte kommen in Oesterreich's letzten Solokantaten vor. Unter allen musikalischen Formen war es namentlich das Rezitativ, wo der Komponist sowohl in rhythmischer wie melodischer und harmonischer Beziehung vollständig freie Hand hatte; man durfte hier sogar in einer Tonart anfangen, in einer anderen schließen. Auch Oesterreich versäumte nicht, diese Mittel zur Darstellung poetischer Gedanken heranzuziehen. So entspricht dem bewegten Ausdruck des Rezitativs „Und alles ist dem Wechsel untergeben, doch nur mein Unglück nicht" auch ein Drängen, eine Ruhelosigkeit in der Harmonik: Von As-dur geht es unmittelbar nach b-moll, dann nach g- und d-moll; berührt werden B-dur, F-dur, Es-dur, um schließlich in B-dur eine Kadenz zu bilden. — Die Erwähnung „des Sturmes, der die Cedern niederwirft", veranlaßt einen unerwarteten harmonischen Ruck von G I unmittelbar nach e V_{6}. — Trostlosigkeit und Liebeskummer: „Ach! Aber nein, dein Herze spricht: es kann nicht seyn" finden den Ausdruck in dem freien Einsatz mit VII_{7}, dem rasch a-moll, d-moll, g-moll, c-moll, F-dur folgen, um in e-moll auf einer Halbkadenz zu schließen[1]). Folgen wie Es I—dV_{6} oder B I—e VII_{7}, F I—g, g $\mathrm{VII}_{3/4}$—c VII—F V_{2}—d VII, unmittelbar nach einander, gehören nicht zu den Seltenheiten. Charakteristisch ist dabei ein Zug, den er mit seinen Zeitgenossen (und auch mit Bach) teilt, nämlich die Auflösung des Sekundakkordes in den tonischen Dreiklang, wo wir das Bedürfnis eines Sextakkordes empfinden, zum Beispiel:

Ach! Ach, a - ber nein,



Quintenparallelen (Mozartquinten) und harmonische Querstände, wie:



sind nicht selten.

Bei der Wahl der Tonart in den instrumentalen Partien galt die Regel, die wir bei Mattheson lesen[2]):

„Demnach muß in Erwehlung der Tonarten, nach Maßgebung der Natur eines jeden Instruments der Unterschied gemacht werden, welchen man bey der Vokal-Melodie zu beobachten nicht nötig hat."

Bei der Anlage zyklischer Formen, z. B. einer vollentwickelten Solokantate, wie wir ihr in Oesterreich's letzter Schaffensperiode begegnen, war der Inhalt des Textes für die Tonart maßgebend. Gewöhnlich kontrastierten die einzelnen Arien untereinander hinsichtlich des Tongeschlechtes: auf eine Dur-Arie folgte eine solche in Moll. Bei Oesterreich ist dieser Wechsel oft durch den Sinn des Textes motiviert; in der Realisierung der Idee geht er so weit, daß er ihr zu Liebe eine Kantate, die mit einer Moll-Arie begann, mit einer Dur-Arie schließt und umgekehrt. So fängt die traurige Arie „Meine Sonn' ist ganz verschwunden"

---

1) Kantate „Erkläret Euch" Mus. Ms. 16 321. 2) „Vollkomn. Kapellm.", S. 207, § 25.

in e-moll an, da jedoch im weiteren Verlaufe der Kantate ein Stimmungsumschwung eintritt, beschließt sie Oesterreich mit einer C-dur Arie. Dagegen steht die erste Arie in der Kantate „Wie süß ist es geliebt zu seyn", welche eine verfrühte Liebeshoffnung schildert, in B-dur, die zwei anderen Arien, in denen sich eine Enttäuschung und Verzweiflung widerspiegelt, in Moll (g-moll, c-moll). Auch wo die poetische Idee nicht so deutlich hervortritt, wählt Oesterreich gerne für die Schluß-Arien eine andere Tonart. So in der ersten und dritten Neujahrskantate um eine Abwechslung bezw. Steigerung der Klangfarbe zu erreichen.

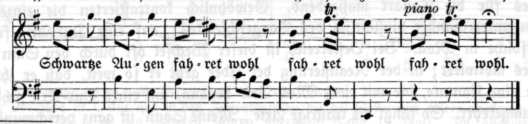
Hinsichtlich der Tempobezeichnungen in Oesterreich's Kompositionen wäre zu bemerken, daß auch diese sich mit unserem Usus nicht immer decken. So bedeutet Andante ein durchaus lebhaftes Tempo, so daß wir sogar der Anmerkung begegnen „Andante ma non Presto" (siehe die Motette: „Weise mir Herr Deinen Weg"); andrerseits bezeichnet ein „Presto" nicht die Schnelligkeit, wie heute. Öfters aber fehlen die Angaben für Tempo und Tempo-Wechsel überhaupt, doch ergeben sie sich aus dem Charakter der Melodik, Rhythmik und der Besetzung [1]). Wir befinden uns noch immer im Zeitalter der musikalischen Selbstverständlichkeiten, des Improvisierens, wenn auch bereits bei Oesterreich in stark beschränktem Umfange.

Wo aber die Tempobezeichnungen stehen, geben sie öfters zugleich den Charakter des Stückes an und dienen, wie Mattheson sagt [2]), zur „Ausdrückung der Affekten". So bedeutet „ein Adagio die Betrübnis; ein Lamento das Wehklagen, ein Lento die Erleichterung; ein Andante die Hoffnung; ein Affectuoso die Liebe; ein Allegro den Trost; ein Presto die Begierde usw."

In der Tat verwendet Oesterreich die Bezeichnungen durchaus in diesem Sinne, und sie werden „oft als wirkliche Nennwörter gebraucht werden, um die Sätze zu unterscheiden" [3]).

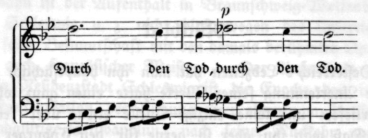
Die dynamischen Zeichen finden bei Österreich reiche Verwendung und sogar dort, wo sie sich als Echo-Wirkungen nach der damaligen Praxis von selbst ergaben. Scharfe Kontraste zwischen Forte und Piano bei erregten Situationen sind nicht selten zu finden und zeugen vom Sinn fürs Dramatische, Opernhafte. Diese Kontrastierung begegnet oft innerhalb sehr engen Rahmens. Man vergleiche z. B. die Sinfonia aus der Motette „Unser keiner lebet ihm selber", wo innerhalb von acht Takten vier dynamische Zeichen vorkommen (zweimal piano, zweimal forte), oder die durch häufige Verwendung der neapolitanischen Sexte charakteristische Sinfonia, wo nach einander vier dynamische Zeichen innerhalb von vier Takten auftraten u. a. m.

Eine schöne ausdrucksvolle Echo-Wirkung finden wir in der Schlußarie der Kantate „Erkläret Euch" bei den Worten: „Schwarze Augen fahret wohl!":
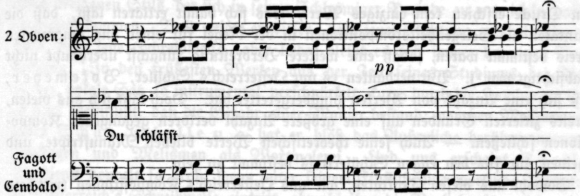


[1]) Vgl. Kretzschmar: „Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Musik" im Peters Jahrbuch 1900, S. 51 ff. [2]) Vollkomn. Kapellm. S. 208. [3]) A. a. O., Anm. ††.

Eine frappante Echowirkung, die auch harmonisch interessiert, besitzt die Arie: „Soll ich hoffen" bei den Worten: „oder ende meine Not — durch den Tod".



Manche Episoden scheinen auf die Verwendung von crescendo und decrescendo hinzuweisen, welches (ähnlich wie bei den Mannheimern) [1]) als *p* oder *f* — *p* — *pp* dargestellt wird, öfters aber sich aus der melodischen Linie ergibt. Man sehe in dieser Hinsicht die bereits zitierte Komposition „Wir haben nicht einen hohen Priester" [2]) bei den Worten, wo die fromme Bitte sich zu inbrünstigem Flehen steigert. Daneben finden sich viele Beispiele für ein Verklingen der Melodie. Man vergleiche den ausdrucksvollen Schluß des Vokalkonzertes „Herr Jesu Christ wahr Mensch und Gott" bei den Worten nach der Formate: „bis wir entschlafen seeliglich" oder die Stelle: „Wie Daphnis, Du schläfst" in der Sujetkantate „Wie süß ist es, geliebt zu seyn", wo ein Adagio piano" in ein „*pp*" mit einer Fermate übergeht, während die Singstimme den Ton lange anklingen läßt:



1) Siehe Abert, N. Jommelli, S. 146, 192 u. 215.
2) Mus. Ms. 16 320.

Rückblick

Schon zu Oesterreich's Lebzeiten hat man ihn hauptsächlich als Sänger geschätzt, und die Anerkennung seiner Werke hatte einen ganz lokalen Charakter, wenigstens überliefert uns keine einzige Quelle etwas über seinen Ruhm als Komponisten. Daß man ihn aber so gerne für den Coburger Hof gewinnen wollte und daß er seine Entlassung in Schleswig nicht erreichen konnte, muß auf seinen bedeutenden und guten Ruf als Kapellmeister und Sänger zurückgeführt werden.

So weit sich feststellen läßt, beschränkte sich seine kompositorische Tätigkeit auf kleinere vokale Formen. Weder Opern noch rein instrumentale Werke sind aus seinem Nachlaß zu verzeichnen. Fast sämtliche Werke sind entstanden durch seine Tätigkeit an Hof und Kirche. Nur einige weltliche Kantaten ohne jede Widmung scheinen den außerdienstlichen, wohl aber pädagogischen Zwecken ihren Ursprung zu verdanken. Wahrscheinlich waren sie als Repertoire für seine Tochter oder seine Schülerinnen gedacht. Dieser enge Wirkungskreis brachte es mit sich, daß bereits seine jüngeren Zeitgenossen, wie Mattheson, keine Notiz von ihm nahmen und seine Werke vollständig der Vergessenheit anheim fielen. Im Drucke erschien kein einziges Werk, was sich damit erklären läßt, daß die Kantaten als Gelegenheitskompositionen in der Regel für einen eng umgrenzten Kreis bestimmt waren, sodaß eine weitere Verbreitung zunächst überhaupt nicht beabsichtigt war[1]). Wir verdanken es nur Oesterreich's Schüler, Bokemeyer, daß sich eine Anzahl von Werken hinübergerettet hat. Doch läßt sich aus vielen, bereits zitierten Gründen auf eine größere Anzahl verloren gegangener Kompositionen schließen. — Auch seine theoretischen Werke blieben Manuskripte und scheinen nur für den engen Schülerkreis bestimmt zu sein.

Sowohl aus diesen Traktaten, wie aus Oesterreich's Kompositionen tritt sein Geist und seine musikalische Tendenz recht hervor. Ein gewisser konservativer Zug läßt sich nicht leugnen, wenn man auch zugeben muß, daß er sich den neuen Strömungen nach Möglichkeit anzupassen suchte. Seine theoretischen Abhandlungen, in denen er mit Vorliebe auf die strenge kontrapunktische Bologneser Schule hinweist, wie auch seine praktischen Werke atmen eher den Geist eines Schütz, Schelle und Theile als eines Keiser, Mattheson, Telemann oder gar eines Händel, was doch in Anbetracht seines Lebens mitten in den größten Musikzentren Deutschlands zu erwarten gewesen wäre. Dank glücklichen Umständen hatte er von frühester Jugend an die Gelegenheit gehabt, mit den besten Kompositionen seiner Zeit vertraut zu werden; sowohl in Magdeburg unter Scheffler, wie in Leipzig unter Schelle, ferner in Hamburg im Johanneum, bei den Aufführungen der Ratskapelle, später als Tenorsänger der Hamburger Oper unter Theile's Leitung, bei dem er nachher in Wolfen-

[1]) Vgl. E. Schmitz a. a. O., S. 69.

büttel seine wichtigsten musikalischen Studien betrieb, überall fand er reichste und mannigfaltigste Anregungen und Muster. Besonders wichtig für seine kompositorische Laufbahn ist der Aufenthalt in Braunschweig-Wolfenbüttel von seiner Anstellung in Schleswig u. z. nicht bloß wegen des Unterrichts bei Theile, sondern durch seine Bekanntschaft mit den damals berühmten Opern italienischer, deutscher wie auch französischer Meister. — Der Aufenthalt in der ruhigen, weit entlegenen Residenzstadt Schleswig ist die Epoche des inneren Reifens, der geistigen Konzentration, der Bildung einer eigenen musikalischen Basis, auf der sich die endgültige Stilwandlung nach seiner Rückkehr nach Wolfenbüttel vollzog. Die Braunschweigisch-Wolfenbüttelsche Oper war eine musikalische Zentrale, die fast alle wichtigsten Neuschöpfungen auf dem theatralischen Gebiete berücksichtigte. Tonangebend war, wie bereits erwähnt, die vom fürstlichen Hofe stark beförderte französische Richtung. — Mit bewunderungswürdigem Eifer hat sich Oesterreich, der bereits ein Fünfziger war, dieser Mode angepaßt und sich dieselbe zum großen Teile geschickt angeeignet. Auf starke Einflüsse der Opernkomponisten, wie Lully, Keiser, Wilderer, Schürmann und Steffani, die in Oesterreich's Werken nachweisbar sind, wurde bereits im Verlaufe der Arbeit mehrmals hingewiesen. Man kann nicht von direkter Anlehnung, wohl aber von zahlreichen Reminiscenzen sprechen, die sich in manchen Wendungen, Motiven, Instrumentationen und Formen verraten. Unter so starken und vielseitigen Anregungen konnte es zu einer Kontemplation, zur Bildung eines ureigenen Stils, der sich in seiner Schleswiger Periode zu entwickeln anfing, schwerlich kommen. Bald neigte er dieser, bald jener Richtung zu, bald überwog diese, bald jene Schreibweise, aber leider bleibt es fast immer bei einer Beeinflussung. In den frühesten Werken aus der Zeit seines Studiums bei Theile ist der vokale Satz so instrumental verschnörkelt, kurz, durch die Hamburger Oper so stark beeinflußt, daß die Gefahr einer Manier bestand; von den Meisterwerken eines Schütz, Schelle u. a. hat er bloß das Äußerliche herübergenommen: Passagen und Melismen als Wortmalerei. Und uns erscheint Theile's Verdienst doppelt so groß, wenn unter seinem Einfluß eine merkliche Vertiefung in Oesterreich's Schreibweise eintritt, obwohl ihm die Vorliebe für reiche vokale Ornamentik zeitlebens geblieben ist. — Es folgt die Schleswiger Periode seiner kirchlichen Werke, die stark im Banne der Zeit stehen: eine ernste, tiefe Kantorenmusik mit Italianismen, die oft der Grundstimmung des Werkes widerstreben, vermengt. Spezifisch deutsch ist bei ihm die Vorliebe für zahlreiche, selbständige Vor- und Zwischenspiele, für vollklingende, manchmal die kleinen Vokalformen schwer drückende Instrumentation. Ferner die Vorliebe für Imitationen, kurze Fugen, überhaupt für polyphone, auch im Vokalsatze instrumental gedachte Schreibweise. Auch die Anwendung der Choralmelodie für den Aufbau der Werke, die Umbildung derselben nach dem Variationsprinzip, ihre Zerlegung in kleinste Motive in kleinen Durchführungen, ferner reiche Gegenüberstellung der instrumentalen Klangfarben und dynamischer Effekte auf sehr kurze Distanzen — dies alles sind Züge, die auf deutschem Boden heimisch waren. Italienisch sind dagegen die überreichen Koloraturen und Wortwiederholungen, die ganze Form der späteren Arien und Rezitative, die abweichend von französischer Art, immer

dasselbe Taktmaß beibehalten, die Vorliebe für konzertierende Episoden, für Ritornelle, für die häufigen Barkarolen- und Siciliano-Rhythmen, italienisch ist schließlich die Technik des Basso ostinato, die Echowirkungen und vor allem die ganze Anlage der weltlichen Kantaten. Der französische Einfluß macht sich hauptsächlich in Oesterreich's weltlichen Werken geltend u. z. in Gestalt der Menuettrhythmen und in der Form vieler Einleitungssinfonien. Französischen Ursprungs ist die reiche Verwendung der Holzbläser und schließlich die homophon gehaltenen, syllabisch deklamierten Chorpartien.

Äußerlich hat er sich italienische und französische Schreibweise geschickt angeeignet. Von jeder nahm er charakteristische Merkmale, die er mit seiner bis dahin gewohnten Schreibart zu vereinbaren suchte. Innerlich blieb er ein Deutscher mit dem Hang zur tiefen und ernsten Denkweise, was sich besonders bei den graziösen, schwungvollen Menuett-Arien, bei sinnlich lebhaften Liebesarien oft hemmend und nüchtern ausmacht. Dasselbe empfinden wir bei seiner instrumentalen Begleitung, die durch ihre saftige, satte Klangfarbe, wie durch reiche Anwendung der Imitationen in den Mittelstimmen und im Continuo dem ganzen Werke oft ein schulmeisterliches Gepräge verleiht.

Für uns sind Oesterreich's Werke in vielfacher Beziehung wichtig. Seine weltlichen Kompositionen bilden eine historische Vermittlung zwischen den Kantatenformen des 17. und 18. Jahrhunderts. Wir konnten im Verlaufe der Arbeit verfolgen, wie sich bei ihm aus der Form der frei mehrsätzigen, aber noch schlicht ariosen Kantate Luigi Rossi's, Carissimi's und ihres Kreises eine über Rezitative und Da Capo verfügende großangelegte Kantate vom neapolitanischen Schlage entwickelt hat.

Eine weitere geschichtliche Bedeutung dieser Werke liegt darin, daß wir an Hand derselben fremdländische Einflüsse feststellen und genau verfolgen können, inwieweit dieselben sich mit einheimischen Elementen vertrugen und verwertet wurden. Nicht allen Meistern gelang es, sie sich so zu eigen zu machen, wie einem Hasse oder Händel, mag man das als Vorzug oder Vorwurf betrachten. Als ein Vorzug wäre es bei Oesterreich anzusehen, wenn dieser nicht immer glücklichen Verquickung der fremden Elemente ein ureigener subjektiver Stil — wie wir es beispielsweise bei Schütz vorfinden — gegenüber stände. Oesterreich's Werke besitzen eklektischen Charakter. Es gibt wohl Manieren, die er mit besonderer Vorliebe verwendet, im allgemeinen aber ist das spezifisch „Oesterreichische" — wenn man überhaupt so sagen kann — wenig typisch und subjektiv. Am natürlichsten und überzeugendsten muten uns seine Vokalkonzerte („Motetti Concertati") an, die die anderen kirchlichen Werke auch in dieser Beziehung überbieten, daß sie verhältnismäßig sparsam mit den Koloraturen umgehen und sich auf schlichte, nicht anspruchsvolle Arien beschränken. Wegen ihres Inhalts und ihrer bedeutenden Ausdruckskraft verdienen sie entschieden der Vergessenheit entrissen zu werden; ebenso seine vier außer jeder Beziehung stehenden Solokantaten. Denn da findet man manches, was, abgesehen von seinem historischen Werte, noch heute lebensfähig ist. Aus diesen Werken spricht eine edle und ernste Gesinnung mit überzeugender Kraft. Überall Beweise eines unermüdlichen Vorwärtsstrebens, das sich in der steten Vervollkommnung und

in Aneignung neuer Formen und Ausdrucksmöglichkeiten offenbart. Die Handhabung des kontrapunktischen Satzes und die effektvolle Behandlung der Singstimme, die überall die Hand eines routinierten Gesangsmeister verrät, muß unsere Bewunderung erregen.

Beilagen

I. Der anonyme Traktat Mus. Ms. theor. 1038 kann nur von G. Oesterreich stammen.

In der Berliner Staatsbibliothek befindet sich als Mus. Ms. theor. 1038 eine anonyme Abhandlung über den Kontrapunkt. Bei näherer Nachprüfung stellt sich das Werk als Autograph Georg Oesterreich's heraus, wofür folgende Belege erbracht werden können:

1) Die Handschrift ist genau dieselbe wie in sonstigen Autographen Oesterreich's.

2) Die Notenschrift in den musikalischen Beispielen weist dieselben Merkmale auf, die als Kriterium bei Unterscheidung von Werken Michaels Oesterreich's gedient haben.

3) Auf S. 39 lesen wir „Ob nun gleich der H. Doctor u. Consilarius Aulicus Johannes Philippus Foertschius, mein antecessor alß Capellmeister der fürstl. Gottorpischen Capella, bezeiget, bey keinem Autore gelesen zu haben, mit was für Vortheil und Handgriffe man zu Setzung einer solchen Composition à 4 gelangen konnte: So habe er doch nach fleißigem Nachsinnen ein und andere Griff bekommen, welchen er unten communiciret u. s. w." — — — — Joh. Ph. Förtsch war in der Tat der Vorgänger Oesterreich's und war im Jahre 1680 von Herzog Christian Albrecht zum Kapellmeister in Gottorp ernannt worden, mußte aber wegen Auflösung der Hofhaltung Schleswig verlassen, kehrte erst im Jahre 1689 mit seinem Herzog als Hof-Medikus zurück, worauf auf seinen Vorschlag Georg Oesterreich als Kapellmeister nach Gottorp berufen wurde.

4) Auf S. 1/15 heißt es „Observationes, was bey combinierung eines gedoppelten Contrapunkts bey jeder Art . . . . wohl zu beachten ist, aus denen berühmtesten italienischen und anderen excellenten Autoribus mit vieler Mühe von mir in folgendem, zur Ehre Gottes und zum gemeinen Besten colligiret und zusammengetragen anno 1722".

Diese Anmerkung ist durchstrichen, warum und von wem, ist unbekannt, höchstwahrscheinlich aber von G. Oesterreich selbst, denn die Fortsetzung dieser Arbeit spricht von „seel. H. T h e i l e" als von einem verstorbenen. Da nun Theile erst 1724 gestorben ist, so ist die Verfassung dieser Kontrapunktslehren nicht vor 1724 anzusetzen.

5) S. 35 beweist schließlich unwiderleglich die Autorschaft Oesterreich's. Es heißt: „Von den Fugis Ligatis in dopp. oder auch 4 fach Contrapuncten allerley Arten oder wie die Musikalischen Canones, allerley Arten künstlich zu verfertigen sind mit zwei, 3, 4, und mehr Stimmen auß den italienischen und berühmtesten teutschen Contrapunctisten zusammengebracht in eine möglichste Ordnung von G. Ö." (!!)

II. Ein Aktenstück Michael Oesterreich betreffend[1])

„Wir von Gottes Gnaden Friederich thun hiemit kund, was maßen der Ehrsame Unser Auditeur bey Unserer Garde und lieber Getreuer Michael Österreich, gebürtig von Magdeburg, in des Hochwürdigst-Durchlauchtigsten Fürsten Herrn Christian Albrechts und Unseres in Gott ruhenden Herren Vatern gnaden und Unsern Diensten in allen fünf Jahr gestanden, und da wir einige reduction vorzunehmen gesonnen,

[1]) Archiv in Schleswig: Acta A. XX. Ms. 1237, betreffend Militärbeamte 1641—1712.

ihm auch derent wegen zu erlaßen gemüßiget worden, wie Wir denn demselben hiemit erlaßen, und dabey das gnädigste Gezeigniß geben, daß er zeit wehrenden seiner Dienste sich dergestalt betragen, wie es uns zu großen Gefallen gereichet und einem ehrliebenden auditeur wohl anstehet und gebühret, dannenhero Wir auch bey vorfallender Gelegenheit, wenn er sich unterst anmelden wird, auf seine Beförderung zugedenken gndst gemeinet seyn.

Wir ersuchen hierauf alle und jede, wes standes und würden sie seyend, in freundschaft, Gunst und Gnaden, Unserm Beamten und anderm Militair und Civil Bedienten aber befehlen wir gndst, vorermeld. unseren Auditeur Michael Oesterreich nicht nur frey, sicher und ungehindert paßiren und repaßiren zu laßen, sondern auch allen beförderlichen und guten Willen ihm zuerweisen, solches werden Wir umb einen jeden nach standesgebühr zu verschulden uns angelegen seyn laßen, die Unsrigen aber verrichten daran Unsere gndst befehlende Meinung. Urkundlich Unserer eigenhändigen Unterschrift und furgedruckten fürstl. Signet.

Geben auf Unserem Schloß Kiel
den 30ten April 1695.

Die Gitarrekompositionen in Miguel de Fuenllana's Orphénica lyra (1554)

Von

Adolf Koczirz, Wien

Zu den verhältnismäßig wenigen gedruckten spanischen Lautenbüchern des 16. Jahrhunderts, die neben der Laute auch die Gitarre mit einem Beitrage bedenken, gehört als eine der hervorragendsten Erscheinungen die Orphénica lyra des vortrefflichen blinden Lautenmeisters Miguel de Fuenllana. Die Tabulatur verließ im Oktober 1554 die Druckerei des Martin de Montesdoca in Sevilla und ist dem Infanten Don Philipp gewidmet, dem als König Philipp II. nach der Abdankung seines Vaters Karl V. im Herbst 1555 das spanische Erbe zufiel[1]). Das Werk besteht nebst einer Einleitung aus sechs Büchern, die Fantasien, Tientos (Präludien) in den 8 Kirchentönen und Bearbeitungen von geistlichen und weltlichen Vokalstücken für die sechs- und fünfchörige Laute (vihuela) enthalten. Der Gitarre ist im letzten, sechsten Buche ein Plätzchen eingeräumt[2]).

Der Beginn der Gitarremusik wird auf Seite 2 des Blattes CLXII mit der Überschrift angezeigt: Comiença la musica para guitarra. Die Serie umfaßt neun Stücke, drei vokalen, die übrigen sechs instrumentalen Charakters,

---

[1]) In dem hier als Vorlage benützten Exemplare der Wiener National-(Hof-)Bibliothek ist das Impressum herausgerissen. Eine bibliographische Beschreibung und Besprechung des Lautenbuches gibt Hugo Riemann in Eitner's Monatsheften für Musikgeschichte, 1895 S. 81, „Das Lautenwerk des Miguel de Fuenllana (1554)", nach dem Exemplar der Landesbibliothek in Wiesbaden. Danach zeigt das vorletzte Blatt als Schlußvignette einen Kranich auf einem Totenschädel mit dem Spruchband „Vigilate" und das Monogramm des Druckers M. D. M. (Martin de Montesdoca). — Nach Pedrell („Diccionario biográfico y bibliográfico") ist der Kranich „oca" eine Anspielung auf den Namen des Druckers. Den Text des Impressums siehe bei Riemann, Pedrell und Morphy („Les Luthistes espagnols du XVIe siècle", Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1902). Besonders hingewiesen sei auf die ausführliche, mit zahlreichen Proben belegte bibliographische Beschreibung von Pedrell im „Catàlech de la Biblioteca musical de la Diputació de Barcelona", Vol. II, 1909, S. 125 ff., Musica profana. Monodia acompanyada: Tractató de „Cifra" para „Vihuela" [960]. Eine Reproduktion des Titelblattes der „Orphénica lyra" befindet sich dort auf S. 126.

[2]) Der Titelholzschnitt dieses Buches auf Seite 2 des Blattes CXLV stellt eine Pforte dar, innerhalb deren sich zuoberst das Wappen Philipps befindet, ein doppelköpfiger Adler, über dessen Fängen beiderseits ein P und ein V, die Anfangsbuchstaben des königlichen Wahlspruches „Plus ultra", sichtbar sind. Über dem Wappen als Aufschrift der Pforte steht der Vers (rot): Accipe diuinam, que venit ab aethere, musam; unter dem Wappen folgt die Ankündigung des sechsten Buches in traubenförmigem Drucksatz. Der Fuß der Pforte trägt den Vers (rot): Hac poteris curas arte nuare Lyra; ganz unten in der Mitte umrahmt ein Ornament die von einem Doppelkreuz überragten Buchstaben A B, offenbar das Monogramm des Formschneiders.

und zwar: eine dreistimmige Motette ohne Textunterlage[1]) „Crucifixus à tres" ein Villancico von Juan Vazquez „Covarde cavallero", für Singstimme und Gitarre, desgleichen eine Romanze „Passeávase el rey moro", nach der Bemerkung zu Anfang des Stückes eine Originalbearbeitung der Romanzenmelodie von Fuellana. Die Wendung: Siguense seys fantasias del author para en la guitárra, leitet zur Schlußabteilung, 6 Gitarrefantasien Fuenllana's, hinüber, deren letzte auf Seite 2 von Blatt CLXV endet.

Den Überschriften der Stücke sind die großen Buchstaben D oder F in Antiqualettern beigesetzt, nur bei der Romanze ist das F, anschließend an den Drucksatz der vorhergehenden Bemerkung, in Fraktur gehalten. Diese Buchstaben sollen die schwierige oder leichte Ausführbarkeit des betreffenden Stückes andeuten, sind also Abkürzungen der Worte dificil = schwierig und fácil = leicht[2]). Beim Villancico fehlt die Klassifikation, ohne Zweifel gilt aber auch hier das D des vorhergehenden Crucifixus. Die Notenbeilage enthält die ganze Serie der Gitarrekompositionen des 6. Buches, jedoch in umgekehrter Anordnung der ursprünglichen Reihenfolge.

Die Gitarre wird als Instrument in der Einleitung nur einmal vorübergehend gestreift. Im Schlußteil des Prologo al lector, woselbst der Autor den Grundriß und die Einteilung seines Werkes darlegt, bemerkt er über das 6. Buch: „Im sechsten und letzten Buch werden drei Ensaladas[3]) geboten, Bomba, Justa, Jubilate mit einigen Kompositionen[4]) und meinen Fantasien für die vihuela mit fünf Chören, zugleich Kompositionen und Fantasien für die vihuela mit vier Chören, die man Gitarre nennt[5])."

Vihuela de mano oder kurzweg vihuela (Saiteninstrument) ist bei den spanischen Theoretikern und Praktikern des 16. Jahrhunderts der geläufige lateinisch-spanische Name für die Laute, ähnlich wie „Instrument" für die clavierten Instrumente (Orgel, Clacicymbel) bei den deutschen Organisten; der arabische Ausdruck laud gehört mehr dem dichterischen Sprachgebrauche an[6]). Wie man sieht, wird die Gitarre sowohl in dieser engeren Bezeichnung als auch in der weiteren Umschreibung mit vihuela de quatro ordenes unterschieden von der Laute, sei es die reguläre vihuela de seys ordenes oder die vihuela de cinco ordenes, die fünfchörige Laute, für die merkwürdigerweise noch Fuenllana schreibt, während der Gebrauch dieser unvollkommenen Art um jene Zeit in den

[1]) Trotzdem ist der große Anfangsbuchstabe von Crucifixus von der Druckerei aus Versehen oder wegen der Gleichförmigkeit mit den beiden nachfolgenden Gesangstücken der Tabulatur vorangesetzt worden.

[2]) In der Einleitung („Avisos y documentos que en este libro se contienen") heißt es: Tambien se ha de tener por aviso, que en qualquier principio de compostura o fantasia, que se viere este lettera F se entendera que tal obra es facil, y en la que estuviere esta D ay difficultad.

[3]) Die „Silva de Sirenas" des Anriquez de Valderrávano (1547) enthält ein „Soneto à manera de ensalada contrahecho al de Cepeda", das Morphy (II, S. 169) mit „Sonnet à la manière d'un potpourri de Cepeda", Riemann mit „Sonett nach Manier eines Quodlibets von Cepeda" übersetzt.

[4]) Musica compuesta (compostura). Fuenllana versteht hierunter Kompositionen vokalen Ursprungs, abgesetzt für Singstimme mit Laute oder Gitarre oder für diese Instrumente allein.

[5]) Juntamente musica compuesta y fantasias para vihuela de quatro ordenes, que dizen guitarra.

[6]) Vgl. Riemann (a. a. O.), Morphy I, S. XI. Die Portugiesen nennen die Laute: laude oder leude.

gedruckten Tabulaturen der italienischen, deutschen und französischen Lautenisten schon lang nicht mehr nachweisbar ist.

Über die weitere instrumentale Einrichtung der Gitarre (Saitenbezug, Stimmung usw.) spricht sich Fuenllana in der Einleitung nicht aus. Nach der Theorie und Praxis seiner Zeit [1]) war die Gitarre wie die Laute mit Ausnahme der obersten Sangseite doppelsaitig (chorisch) bezogen. Die beiden mittleren Saiten (Melodiesaiten) waren im Einklang verdoppelt, nur die tiefste, vierte Saite war mit einer dünneren, in der höheren Oktave gestimmten Saite (Begleitoktave) zur Verstärkung des Basses ausgestattet.

Für die Stimmung der Gitarre bei Fuenllana kommt nach der Bezifferung der Tabulatur nur die Einstimmung in der Quart-Terz-Quart in Betracht. Der altspanische Romanzenton B e r m u d o's mit der Quint-Terz-Quart-Einstimmung F c e a ist ausgeschlossen. Theoretisch zulässig wäre die tiefere Quart-Terz-Quart-Stimmung Bermudo's in G c e a. Nun wissen wir aber, daß bereits A l o n s o d e M u d a r r a für die Gitarre als temple nuevo die A-Stimmung gebraucht, ebenso wie auch die vihuela der spanischen Lautenmeister des 16. Jahrhunderts in der A-Stimmung stand, die trotz den Theorien Fray Bermudo's oder den Reformversuchen V e n e g a s d e H i n e s t r o s a's die Hauptstimmung blieb. Für die Quart-Terz-Quart-Stimmung der Gitarre in A ergibt sich sonach Mudarra's Einstimmung A d fis h, die hier der Übertragung der Gitarrestücke Fuenllana's, auch mit Rücksicht auf die Ausführbarkeit derselben in der Stimmlage unseres heutigen Instruments, zugrunde gelegt wurde.

Fuenllana's System der Gitarretabulatur oder „Cifra para guitarra", wie sie die Spanier wegen der ausschließlichen Verwendung der Ziffern (cifra) für die Griffbezeichnung ihrer Instrumentaltabulaturen nennen, ist das der gleichzeitigen spanisch-italienischen Lautentabulatur (cifra para vihuela). Den vier Chören der Gitarre entsprechend, besteht die Gitarretabulatur Fuenllana's aus vier Horizontallinien, von denen, übereinstimmend mit der räumlichen Lage der Saiten beim Spielen des Instrumentes, die oberste Linie die tiefste Saite, die unterste Linie die oberste Sangsaite bedeutet. Die auf den einzelnen, durch Bünde in chromatischer Tonfolge abgeteilten Saiten zu greifenden Töne werden, eins und zehn ausgenommen, durch arabische Ziffern angezeigt: hiernach bedeutet 0 die leere Saite, I den ersten Bund, 2 den zweiten Bund, 3 den dritten Bund usw. bis zum zehnten Bund, der mit der römischen Ziffer X bezeichnet wird. Die Höchstzahl der Gitarrebünde (traste) gibt auch Bermudo mit 10 an [2]).

Für die rhythmischen Werte (Mensuren) bedient sich Fuenllana der eckigen Notenzeichen der Mensuralmusik. Das gesetzte Notenzeichen gilt solange, bis es durch ein anderes abgelöst wird. Takteinheit ist die Semibrevis. Die Brevis erscheint nur als eine mit dem Haltezeichen (Fermate) versehene Schlußnote. Takt- (Tempus-) Vorzeichnung ist nirgends vorhanden.
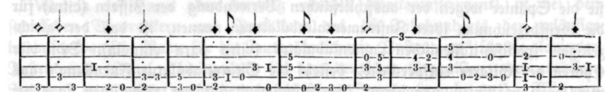
---

[1]) A l o n s o d e M u d a r r a, „Tres libros de musica para vihuela", 1546. (Vergleiche Morphy I, S. XX) — J u a n B e r m u d o, „Declaracion de instrumentos", 1555, Cap. 65: „De las guitarras que se usan ahora".

[2]) Pongan se en la guitarra diez trastes: como en la vihuela. Los cortos o abreviados en Musica no le ponen mas de cinco o seys.

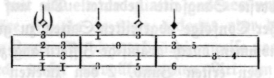
Die Gesangstimme notiert Fuenllana nicht in der üblichen Weise in einem besonderen System mit Mensuralnoten, sondern nach der eigenartigen Manier der spanischen Lautentabulaturen im Liniensystem der Tabulatur selbst mit roten Ziffern (cifra colorada) neben der schwarzen Bezifferung des Instrumentalpartes [1]).

Wie wir später noch sehen werden, ist es Fuenllana bei der farbigen Bezifferung vor allem um die gesangliche Ausführung zu tun. Von einem Mitspielen der roten Ziffern auf dem Instrument gleichzeitig mit der Singstimme, wie dies z. B. Valderrávano vorschreibt, ist keine Rede. Im Gegenteil betont Fuenllana im Abschnitt „Avisos y documentos", daß er sich bewogen gefühlt habe, die angenehmste Stimme für den Gesang zu bezeichnen; es sei dies die farbige Bezifferung [2]). Wer dieser Bezeichnung Rechnung trage und ernstlich arbeiten wolle, werde sich ohne Zweifel an dieser vortrefflichen Sache erfreuen können, wie es das Singen einer Kompositionsstimme gegenüber dem Spielen derselben darstelle [3]).

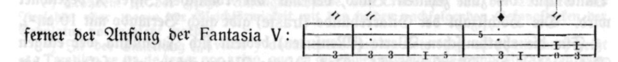
An sonstigen Zeichen weist die Lauten- und Gitarretabulatur der „Orphénica lyra" nur Punkte auf. Sie erscheinen einzeln zwischen übereinander stehenden Ziffern wie auch einzeln oder mehrfach über einer Ziffer oder Ziffergruppe und zwischen dem dazugehörigen Notenzeichen. Diese Punktation hat eine andere Bedeutung als der Punkt unter der Ziffer in der gleichzeitigen italienischen Lauten- oder Gitarretabulatur. Einige ausgewählte Beispiele werden dies veranschaulichen: Aus der Lautentabulatur, Bl. CLXVII, der Anfang der „Fantasia con un passo forçoso ut sol la sol el qual dize siempre el contrabaxo" [4]).



Aus der Gitarretabulatur, Fantasia I, Takt 120—122:



ferner der Anfang der Fantasia V:



Morphy (Bd. I, S. XXV) meint, die Punkte bedeuten die gleichzeitige Angabe der Akkordtöne (la simultanéité des accords). Die Sache stimmt aber

[1]) Vgl. die Tabulaturnachbildungen bei Morphy I, S. XLI.

[2]) me movia ponerla y a señalar una de las bozes que ma agradable fuesse para poderse cantar, que es la de la cifra colorada.

[3]) sin duda podra gozar desta excellencia, que es cantar una boz de la compostura que tañere.

[4]) Vgl. hierzu auch bei Morphy I, S. XLI, die Tabulaturprobe der beiden „Romances viejos" und die Probe aus Pisador auf S. XL.

nicht ganz, da, wie die Beispiele zeigen, die Punktierung gerade bei einzelnen Ziffern sehr häufig auftritt. Andrerseits wissen wir, daß in der lautenistischen Spielpraxis des 16. Jahrhunderts der gleichzeitige Anschlag der Akkordtöne (die Fälle des Durchstreichens mit dem Daumen ausgenommen) selbstverständlich ist, daher nacheinander anzuschlagende Töne in der Tabulatur auch gesondert ausgeschrieben werden.

Die Betrachtung unserer Beispiele ergibt folgendes:

1. Die Punktierung erscheint, sobald ein neues Notenzeichen an die Stelle des vorher gebrauchten Zeichens gesetzt wird (Rhythmuswechsel), und zwar in der Regel, wenn sich
2. die Bezifferung auf den unteren Linien (Melodiesaiten) bewegt (Punktierung oberhalb einer Ziffer oder Zifferngruppe = Rhythmuswechsel), oder wenn
3. innerhalb einer Zifferngruppe eine oder die andere der Mittellinien unbeziffert bleibt. (Punktierung innerhalb einer Zifferngruppe = Griffwechsel, in der Regel zugleich Rhythmuswechsel).
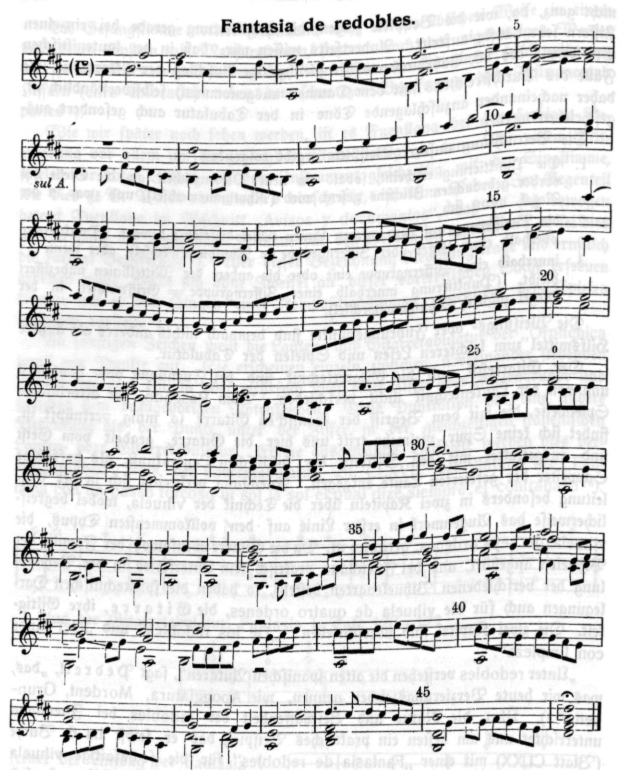
Die Weisungs- oder Führungspunkte sind demnach nichts anderes als äußere Hilfsmittel zum leichteren Lesen und Spielen der Tabulatur.

Der Gitarrestil und die Gitarretechnik sind bei Fuenllana vom Lautenstil und von der Lautentechnik nicht verschieden. Vom Rasgado, der akkordischen Spielweise, die mit dem Begriff der spanischen Gitarre so innig verknüpft ist, findet sich keine Spur, vielmehr tritt uns hier die Gitarre, geadelt vom Geist und ausgestattet mit den Mitteln der kastilischen Lautenkunst, als hoffähige Schwester der gefeierten Laute entgegen. Fuenllana verbreitet sich in der Einleitung besonders in zwei Kapiteln über die Technik der vihuela, wobei begreiflicherweise das Augenmerk in erster Linie auf den vollkommensten Typus, die vihuela de seys ordenes, gerichtet ist. Da die Gitarre ebensowohl der Familie der Vihuelen angehört, und bei Fuenllana praktisch kein Unterschied in der Behandlung der verschiedenen Vihuelenarten besteht, so haben die spieltechnischen Darlegungen auch für die vihuela de quatro ordenes, die G i t a r r e, ihre Giltigkeit. Die zwei Kapitel sind überschrieben: „De los redobles“ und „Del tañer con limpieza“.

„Unter redobles verstehen die alten spanischen Autoren“, sagt P e d r e l l, „das, was wir heute Verzierungszeichen nennen, wie Apoggiatura, Mordent, Gruppetto“ [1]). Über die Natur und Beschaffenheit der redobles bei Fuenllana unterrichtet uns am besten ein praktisches Beispiel, das er selbst im 6. Buche (Blatt CLXX) mit einer „Fantasia de redobles“ für die sechssaitige vihuela bietet. Sie folgt hier unten und zwar, um sie auch der Gitarristik zugänglich zu machen, transponiert in die Stimmlage unserer Gitarre. (Einstimmung: E a d fis h' e'). Die Notenwerte der Vorlage sind unverkürzt belassen [2])

[1]) Catalèch de la Biblioteca musical de Barcelona, Fuenllana, 960 „De los redobles. Los antichs autors espagnols entienen per redobles lo que nosaltres anomenem signes d'ornement, apoyadura, mordent, grupet. L'autor explica la tècnica expressiva d'aquests ornaments aplicada a la vihuela.“

[2]) Berichtigung zur Tabulatur: Im 1. Takt fehlt die Mensur. Der 2. Takt setzt mit einer Semiminima ein, die vorhergehende Note muß daher eine Minima sein. Im vorletzten Takt ist der Additionspunkt beim 1. Schlag undeutlich.



Die redobles dieser Fantasie bestehen, wie man sieht, in der durch einfache oder doppelte Diminuierung hervorgegangenen figurativen Ausschmückung des musikalischen Satzes. Es sind Auflösungen höherer Einheiten in melodische Gänge, auf- und absteigende Läufe, da und dort tauchen auch Mordente auf. (Vgl. Takt 32, 35—37). Diese Verzierungskunst ist den deutschen Organisten und Lautenisten des 16. Jahrhunderts wohlbekannt. Treffliche Belege hierfür sind z. B. in Hans Newsidler's „Newgeordent künstlich Lautenbuch" von 1536 „Ein seer guter Organistischer Preambel", insbesondere „Ein sehr kunstreicher Preambel oder Fantasey, darin sind begriffen vil mancherley art

von zwifachen vnd drifachen doppel laiffen, auch sincupationes, vnd vil schöner fugen" und der „Alexander", den Newsidler gleichfalls als „sehr fast kunstreich" bezeichnet, „vnd sein fast schier alle clausen der Musica darin begriffen, ist auch seer gerad vnd scharpff colorirt, mit der aller besten Organistischen coloratur oder laiflein, als einer sein leben lang der art noch nie gesehen hat." Unter den individuellsten Vertretern des lautenistischen Mordentzierstils wäre vor allem Valentin Greff Bakfark zu erwähnen [1]).

Die redobles Fuenllana's sind Griff für Griff ausgeschrieben ohne ein konventionelles Zeichen irgend welcher Art, ebenso wie der Lautenistik des 16. Jahrhunderts auch die auf der Vibration der angeschlagenen Saite beruhenden Spieleffekte des Einfallens, Abziehens, Schleifens der Töne und dergleichen noch unbekannt sind. Fuenllana bemerkt zur Fantasie, daß sie von großem Vorteil sei, um die Handfertigkeit zu entwickeln und um einige Kenntnis von artigen und gut diminuierten redobles zu besitzen: es de mucho provecho para desembolver las manos, y para tener alguna noticia de redobles galanos y de buena disminucion. Interessant ist hier das Beiwort „galano", galant, artig, fein, das später zum unveräußerlichen Besitzstande der lautenistischen Kleinkunst des 17. Jahrhunderts mit ihrer minutiösen Ornamentik und spielerischen Delikatesse gehört und den zusammenfassenden Ausdruck einer Kultur- und Kunstepoche bedeutet.

Die redobles können auf dreierlei Manier gespielt werden:

Die erste Manier ist das redoble, das man gewöhnlich dedillo nennt;

die zweite und dritte Manier begreift je zwei Finger der rechten Hand, und zwar:

die zweite Manier den „Daumen und seinen Gefährten" (el dedo pulgar y su compañero), d. i. den Zeigefinger,

die dritte Manier die zwei ersten Finger der vier Finger der rechten Hand, d. i. den Zeige- und Mittelfinger.

Fuenllana möchte keine dieser Spielmanieren verurteilen, da er das für sehr gut halte, was die Gelehrten und Unterrichteten in der Musik ausüben und billigen. Seiner Absicht aber, zu sagen, was gut und was besser ist, verdanken wir eine kritische Wertung dieser drei Spielmanieren.

Das Dedillo, dem Worte nach das Spielen mit einem Finger. findet Fuenllana zwar leicht und angenehm für das Ohr, da aber einer der Vorzüge der vihuela der Anschlag ist, zeigt sich die Unvollkommenheit dieser Manier, wenn der Finger die Saite berührt und fortschreitet, sowohl in der Tonbildung als auch im Anschlag.

Die zweite Manier, der Wechselschlag Daumen—Zeigefinger, ist, wie wir wissen, bei den Italienern, Deutschen und Franzosen der weitaus übliche Fingersatz bei melodischen Fortschreitungen auf allen Saiten der Laute [2]). Fuenllana hält diese Manier auch für sehr gut, meint jedoch, daß sie mehr berechnet sei für die stärkeren Saiten, die dem Daumen und Zeigefinger näher liegen. Dies wären also die Bässe des sechsten, fünften und vierten Chors (Sext, Quint und

[1]) Vgl. „Österreichische Lautenmusik im XVI. Jahrhundert", Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Bd. 37.

[2]) Vgl. die Übersicht über die Spieltechnik der Laute in Bd. 37 der Denkmäler d. Tonkunst in Österreich, „Österreichische Lautenmusik im XVI. Jahrhundert", S. L—LII.

Quart). Weil diese Saiten dicker sind und von größerem Körper als die folgenden, muß das redoble vollkommener und von größerer Kraft sein.

Den Vorzug vor allen anderen Manieren gibt Fuenllana der dritten Manier, da in ihr alle Vollkommenheit beruhe, die in jeder Art des redoble bestehen kann, sowohl in der Geschwindigkeit als auch in der Klarheit. In Anbetracht der Vollkommenheit dieser Manier spricht sich Fuenllana gegen die Vermischung mit einer oder der anderen Manier aus, da im Finger allein wie in einem Lebewesen der wahre Geist wohnt, der im Anschlag sich der Saite mitzuteilen pflegt: pues en solo el dedo, como en cosabiva consiste el verdadero spiritu, que hiriendo la cuerda se le suele dar.

Die Technik der dritten Manier besorgen ausschließlich die zwei Finger, welche die Lateiner medius (Mittelfinger) und index (Zeigefinger) nennen. Zu merken ist, daß der Wechselschlag zwischen Mittel- und Zeigefinger stets mit dem zweiten Finger, d. i. dem Mittelfinger, beginnt. „Wer ernstlich übt", versichert Fuenllana, „wird dies sowohl bei auf- wie bei absteigenden redobles anwenden können und sich über seine Arbeit freuen."

Wir kommen nun zum zweiten Kapitel „Über die Klarheit beim Spielen — del tañer con limpieza".

Möglichst klar zu spielen, ist eine Sache, deren man sich auf der vihuela mit größter Bemühung und Aufmerksamkeit befleißigen muß. Die durch Zeit und Erfahrung gewonnenen Anleitungen, die Fuenllana hierfür gibt, beziehen sich auf Anschlag (rechte Hand) und Griff (linke Hand).

Anschlag. Hier handelt es sich vor allem um vierstimmige, in den Vokalkompositionen und Fantasien zuweilen vorkommende Konsonanzen, bei welchen eine leere Saite dazwischen liegt. Wird nun der Anschlag nicht gehörig ausgeführt, so wird durch das Mitklingen der leeren Saite eine Dissonanz verursacht.

Die Beispiele Fuenllana's haben die sechschörige Vihuela (Laute) im Auge. Die vierchörige Gitarre kommt bei vierstimmigen Konsonanzen insofern nicht in Betracht, als ja mit den vier Fingern der Anschlaghand die vier Saiten restlos besetzt sind. Wohl aber gilt die Analogie für die Gitarre bei dreistimmigen Konsonanzen. Fuenllana bemerkt denn auch am Schlusse des Kapitels, daß es ihm zu weitläufig erscheine, alle Konsonanzen, bei denen seine Anleitungen beobachtet werden sollen, abzuhandeln, und überläßt dem Verständigen die Nutzanwendung auf Grund des Gesagten.

Die vierstimmigen Musterkonsonanzen Fuenllana's zeigen die gemischte Lage; die drei Oberstimmen stehen in enger Lage, einmal auf den drei Melodiesaiten, der Baßton liegt auf dem fünften Chor, so daß der vierte Chor (Quart) frei bleibt, oder der Akkord wird um eine Saite tiefer gerückt, so daß der fünfte Chor (Quint) leer ausfällt. Die gleiche Situation ergibt sich auf der Gitarre bei einer dreistimmigen Konsonanz, wenn die dritte Saite (Terz) frei bleibt.

In allen diesen Fällen kommt es auf den Anschlag des Daumens an, der die ausfallende Saite nicht in Bewegung setzen darf, wofern die einzelnen Töne der Konsonanz deutlich und klar (con distincion y limpieza) erklingen sollen. Das Mittel zum Zweck ist, daß der Daumen gleich nach vollbrachtem Anschlag der Quint oder Sext auf der Quart — bei der Gitarre wäre es die

Terz — oder auf der Quint, d. i. also auf der nächsten leeren Saite, ruhig liegen zu bleiben hat[1]).

Griff. An zwei Beispielen lehrt Fuenllana, daß die Finger der linken Hand (Greifhand) nach Anschlag einer Tonverbindung so lange auf den Bünden der betreffenden Saiten liegen zu lassen sind, als diese Saiten und Finger nicht für die unmittelbar folgenden Griffe herangezogen werden. Damit betont Fuenllana theoretisch und praktisch eines der Haupterfordernisse des künstlerischen, möglichst klingenden (gebundenen oder Legato)-Spiels. Eines eigenen spieltechnischen Zeichens für das Liegenlassen des Greiffingers bedient sich jedoch Fuenllana nicht[2]).

Zum Schlusse beleuchtet Fuenllana mit einem Beispiele ein zweites wichtiges Gebot des klaren künstlerischen Spiels: Die Ruhe der Hand, die erzielt wird durch logische Entwicklung der Griffe bei möglichster Festhaltung der gegebenen Grifflage.

Unter den Originalkompositionen Fuenllana's für die Gitarre stehen die reinen Instrumentalsätze im Vordergrunde. Fuenllana belegt sie wie die für die Laute bestimmten Sätze (von den Tientos abgesehen) einheitlich mit dem Namen Fantasia. Der kontrapunktische Satz der Gitarrefantasien ist regulär dreistimmig, jedoch mit häufiger Einführung einer vierten Stimme, wenn die Hauptstimmen sich in weiter Lage bewegen, oder um die Abschlüsse klang- und wirkungsvoller zu gestalten. Der Form nach sind die Gitarrefantasien Ricercaren wie die Lautenfantasien, die Riemann als höchst respektabel bezeichnet. Er findet, daß sie den Ricercaren Willaert's und Buus' durchaus an die Seite zu stellen sind, aber gegenüber jenen den unermeßlichen Vorzug aufweisen, daß über kein einziges Versetzungszeichen ein Zweifel entstehen kann, weil nicht Töne, sondern Griffe notiert sind.

Die Anfangsthemen der Gitarrefantasien entwickeln sich vorwiegend aus den Keimen der Tonwiederholung (Repetussion, vgl. Fantasia I, IV—VI). Mit Ausnahme der Fantasie VI, die gleich im Beginne eine interessante kontrapunktische Verkettung der Stimmen zeigt, werden die Anfangsthemen zunächst fugenmäßig durchgeführt, worauf der Künstler die Gedanken frei walten und in oft technisch kühnem Schwunge die Register seines Instruments spielen läßt. Charakteristisch für den Stil Fuenllana's sind die prächtig auslaufenden Schlüsse, deren fortgehende Kadenzierung unter der von der Oberstimme orgelpunktartig festgehaltenen Tonika oder Dominant deutlich an die organistische Manier gemahnt.

Bei den Vokalsätzen oder composturas ist es Fuenllana, wie schon eingangs bemerkt, besonders um die Singstimme zu tun. Es ist daher auffällig, daß die gitarristische Abteilung gerade mit einer compostura ohne Singstimme und Text, dem Crucifixus est, beginnt, dessen instrumentale Bestimmung die redobles in

[1]) el dedo pulgar con que hiere la quinta, al tiempo que da el golpe se ha de quedar fixada en la quinta . . . . el dedo pulgar que toca a la sexta, despues, de dado el golpe, ha de juntarse con la quinta.

[2]) Die deutschen Lautenisten gebrauchen hierfür ein einfaches Kreuz vor, über oder hinter dem Griffbuchstaben. Die Italiener ein einfaches oder doppeltes liegendes Kreuz hinter der Griffziffer, die Franzosen einen schrägen Strich (Haltestrich, tenue) zwischen den Linien und Griffen. Siehe im vorerwähnten Band 37 der Denkm. österr. Tonkunst die photographischen Wiedergaben D, F, ferner S. LI.

Takt 41, 57 und 70 erhärten. „Bei allen Werken", sagt Fuenllana in den „Avisos y documentos", war ich bestrebt den Text (la letra) zu setzen, da mir der Text die Seele jeglicher (Vokal-)Komposition (compostura) zu sein scheint, so daß, mag eine musikalische Komposition (obra compuesta de musica) noch so gut sein, sie, wenn der Text fehlt, des wahren Geistes zu ermangeln scheint." Wegen richtiger Ausführung der roten Gesangsbezifferung ermahnt Fuenllana, auf die Schläge (Notenwerte der Semibreven oder Minimen mit und ohne Punkte) zu achten. Während der ganzen Dauer dieser Notenwerte hat die Stimme im Gesange auszuhalten, damit die Konsonanz nicht beeinträchtigt werde, bis eine andere farbige Ziffer erscheint, mit der eine Veränderung eintritt. Die Romanze und der Villancico sind wie das Crucifixus dreistimmig; da die roten Ziffern für den Gesang bestimmt sind, verbleiben zwei Stimmen auf der Gitarre „zu zwicken"[1]). Für die Zweistimmigkeit des instrumentalen Begleitungssatzes zeugen übrigens auch die durchaus zweistimmig gehaltenen Vor- und Zwischenspiele dieser Stücke. Bemerkenswert an den Vorspielen ist die grundsätzliche Verwendung des Gesangthemas.

Die Romanze bezieht sich auf ein wichtiges Ereignis aus der Zeit der letzten Befreiungskämpfe der christlichen Königreiche Spaniens von den Resten der Maurenherrschaft in Granada. Die Könige von Granada mußten schon seit 1246 die Oberherrschaft Kastiliens durch Entrichtung eines Tributs anerkennen. Muley Hassan verweigerte die Bezahlung und griff 1481 Zahara an, woraus ein 11jähriger Krieg mit Isabella von Kastilien und Ferdinand II. von Aragonien entbrannte, der mit der Einnahme von Granada (2. Jänner 1492) und der Vernichtung der Herrschaft des letzten Araberkönigs Abu Abdullah, auch Boabdill genannt, endete. Der Maurenkönig büßte den Angriff mit dem Verluste von Alhama, seiner Schatzkammer, zugleich einer der wichtigsten Festungen seines Reiches. Die Dichtung schildert den Augenblick, da der Maurenkönig vom Falle Alhamas, das von den Spaniern unter dem Marquis von Cadiz in der Nacht vom 27. zum 28. Februar 1482 genommen und geplündert wurde[2]), Nachricht erhält und darob in Wehklage ausbricht.

Die stolze nationale Romanze begegnet uns wiederholt in den spanischen Lautenbüchern vor Fuenllana, so 1538 im „Delfin para vihuela" von Luis de Narbaez, ferner 1552 im „Libro de musica de vihuela" von Diego Pisador[3]). Der canto llano, cantus planus, oder wie wir sagen, der cantus firmus der choralmäßig einherschreitenden Romanzenmelodie steht bei Narbaez, wie er vorausschickt, im 4. Ton, ebenso bei Pisador. Der ursprüngliche Charakter der Melodie scheint am meisten bei Pisador gewahrt zu sein. Die verhältnismäßig weitest-

---

[1]) Vgl. den gleichen Fall bei Arnolt Schlick „Tabulaturen Etlicher lobgesang vnd lidlein vff die orgeln vnd lautten" (1512), darunter 14 Lautenstücke „ein Teil mit zweien stimmen zu zwicken vnd die drit dartzu singen, etlich on gesangk mit dreien".

[2]) Alhama liegt südwestlich von Granada in der gleichnamigen Sierra bei der Puerta de Zafarraya, einer tiefen Felsschlucht, durch die von Granada ein Saumpfad nach Malaga führt, wildromantisch auf einem Hügel zwischen hohen, kahlen Felsbergen. Von den Spaniern wird es nach den berühmten Schwefelquellen (arab. El Hammam) auch Alhama de los Baños genannt.

[3]) Übertragungen bei Morphy I, S. 74 und II, S. 179, Nr. 3.

gehende Bearbeitung weist der im 1. Ton gehaltene canto llano Fuenllana's auf, namentlich in der Melismatik der zwei letzten zur Wiederholung gelangenden Verse.

Morphy bringt neben zwei anderen Romanzen für Laute als dritte auch unsere Romanze (II, S. 198), ohne zu bemerken, daß es sich hier um ein Stück mit Gitarre handelt. Der Übertragung ist auch, wie die Vergleichung mit der Tabulatur ergibt[1]), nicht eine der Gitarrestimmungen, sondern eine Phantasiestimmung in d g h e zugrunde gelegt. Der Begleitungssatz ist durch Einbeziehung der roten Ziffern dreistimmig gemacht, obwohl Morphy in der Einleitung (S. XXXIII) ausdrücklich sagt, daß sie in der Begleitung nicht zu wiederholen sind, „qu'il ne faut pas les doubler dans l'accompagnement". Auch sonst läßt die Übertragung zu wünschen übrig[2]).

Eine Bearbeitung für die Gitarre in der tieferen G-Stimmung liefert Pedrell im Catàlech, Seite 152, ferner Johannes Wolf in einer von c ausgehenden Stimmung, gegenüber Morphy und Pedrell mit richtiger Ausscheidung des Sangparts aus dem Begleitungssatz, im Handbuch der Notationskunde II, Seite 162.

Der Inhalt unseres Villancicos „Der feige Ritter" ist ein intimes Frage- und Antwortspiel zwischen einer Dame und ihrem Ritter, der von ihr wegen seiner Eifersucht verlacht wird. Der Villancico ist also recht weltlicher Natur und würde seiner Tendenz nach in die Gattung der welschen Villanellen oder der deutschen Gassenhauer und frischen Liedlein rangieren. Die Melodie des „feigen Ritters" gibt sich in einfachen Notenwerten schlicht und schmucklos, gleichsam im Rezitationston; eine Episode in rhythmischer und melodischer Beziehung, auf die wir noch zurückkommen, umfaßt die Takte 72—85. Beachtung verdient die thematische Arbeit in Singstimme und Instrumentalsatz. Die gleichen Themen kehren nicht nur mit gleichem Texte wieder, sondern ranken sich auch durch die weiteren Verse der Wechselrede. In Bezug auf formalen Aufbau läßt unser Villancico den dreiteiligen Grundriß des klassischen Villancicos[3]) erkennen: Auf den Einleitungs-estribillo (Takt 6—23) folgen drei coplas; als erste copla die Frage der Dame (Takt 25—59), als zweite copla die kleinmütige Antwort des Ritters (Takt 60—71), als dritte copla der Spott der Dame (Takt 72—85). Den Abschluß bildet wieder ein estribillo (Takt 88—112), der textlich und thematisch mit dem Einleitungs-estribillo korre-

[1]) Siehe die Nachbildung bei Johannes Wolf, „Handbuch d. Notationskunde", II, 161.

[2]) Nicht gerade günstig urteilt Pedrell (Catàlech, Schluß des Artikels Fuenllana) über den Grafen Morphy und seine Sammlung: Ihm habe es an der musikalischen Bildung gefehlt, das Material sei schlecht übertragen, noch schlechter die Auswahl der Vorlagen. Der Verfasser des Vorworts, Meister Gevaert, spreche von der Gitarre, obgleich es sich nicht um dieses Instrument in der höfischen Musik des 16. Jahrhunderts handle, sondern um die Laute.

Pedrell meint hier wohl den Exkurs auf S. XI, wo Gevaert zuerst richtig auf die arabische Quelle der Laute (el'aud, l'éud) verweist, dann aber gleich im nächsten Satze sagt, die Laute (l'éud) wäre wie einst, so heute noch von Marokko bis Indien das klassische Instrument der Muselmanen, womit er Laute und Gitarre in einen Topf wirft und so zu historisch verworrenen Ableitungen gelangt.

[3]) Vgl. den inzwischen erschienenen Aufsatz von Albert Geiger „Bausteine zur Geschichte des iberischen Vulgär-Villancico" in der Zeitschrift f. Musikwissenschaft 1921, Heft 2.

spondiert. Musikalisch feinzügig gezeichnet ist die Verspottung des „feigen Ritters". Die ironische Gegenfrage der Dame setzt mit einem neuen Motiv ein, das in punktiertem Rhythmus spitz akzentuiert sich innerhalb einer Quinte aufwärts und wieder abwärts bewegt (Takt 72—77), worauf der Dialog mit einer kühn geschwungenen Koloratur (Takt 78—85), dem Lachen der Dame über den „Ritter von der traurigen Gestalt", endet.

Juan Vazquez, der Komponist des Villancicos, war nach Fétis[1]) in den Anfängen des 16. Jahrhunderts Kapellmeister an der Kathedrale von Burgos[2]). Er muß in der Folge Sekretär Philipps II. oder wenigstens Referent in Musikangelegenheiten gewesen sein, da das Druckprivilegium der „Orphénica lyra", gegeben zu Valladolid, den 11. August 1553, n welchem Miguel de Fuenllana als „am Hofe allhier befindlich" (estante en esta corte) bezeichnet wird, im Auftrage des Fürsten mit seiner Unterschrift: Juan Vazquez versehen ist[3]).

Die lebensgeschichtlichen Angaben über Fuenllana sind ziemlich karg. Das Erreichbare hat Pedrell im Diccionario zusammengetragen. Fuenllana stammte aus Navalcarnero (bei Madrid) und war, wie er selbst in der Widmung seines Werkes erwähnt, von Geburt blind. Er habe unter den seiner Neigung am meisten entsprechenden Künsten die Musik erkoren und mit ihrer Ausübung in ununterbrochenem Studium den größten Teil seines Lebens verbracht. Und obwohl es Gott im unerforschlichen Ratschluß seiner Weisheit gefiel, ihn von Kindheit des Augenlichtes zu berauben, habe er in seiner Hoheit nicht zugegeben, daß seine Arbeiten fruchtlos bleiben sollten. Nach Pedrell war Fuenllana Lautenist der Marquesa de Tarifa[4]); durch diese Stellung wird er in Beziehungen zum Hofe gekommen sein, auf die das Druckprivilegium anspielt, und aus denen wohl auch die Widmung seiner Erstlingsarbeit (primicias de mis trabajos) an den König hervorging.

Pedrell verzeichnet eine merkwürdige Geschichte, die P. Luis de Zapata, ein Zeitgenosse des Meisters, von einem blinden Postillion Fuenllana in seinen Miscellaneen (Bd. XI des „Memorial Histórico Español") über die Geschicklichkeiten der Blinden zu erzählen weiß:

> Ein anderer Blinder, Fuenllana, sei zur Zeit, als der König von Böhmen[5]) in Spanien regierte, Postillion gewesen. Er ging mit den Kurrieren und Reitern aus dem Hause des Postmeisters und führte sie seine Tagereise hin und wieder zurück. Und so konnte man nicht sagen: Wenn die Blinden führen, weh denen, die folgen, sondern weh denen, die mit der Post fahren."

Trotz Zutreffen äußerer Umstände hat die interessante Anekdote nach dem oben Gesagten mit unserem nur der Musik lebenden vortrefflichen Meister nichts zu tun.

* *

1) Biographie universelle des musiciens et bibliogr. Vgl. auch Eitner, Lexikon.

2) Im Norden Altkastiliens, nordöstlich von Valladolid gelegen.

3) Vgl. auch Pedrell (Diccionario).

4) Der Name ist in der spanischen Musikgeschichte nicht unbekannt. Der Marqués de Tarifa soll mit Juan del Encina in vertrauter Verbindung gestanden haben, eine Angabe, die von Barbieri („Cancionero musical de los siglos XV y XVI", S. 30), bestritten wird.
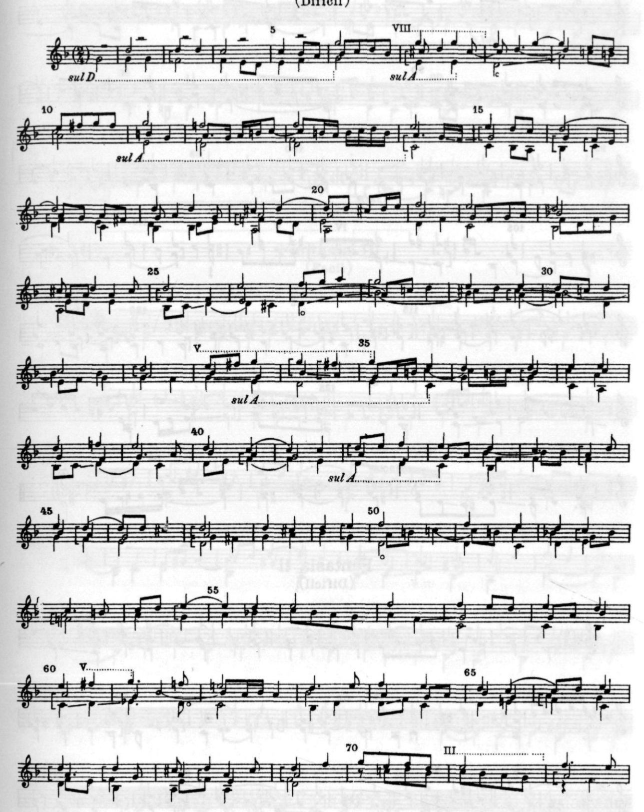
5) Gemeint ist offenbar der in Spanien wenig beliebt gewesene König Karl I., als deutscher Kaiser Karl V. (1519—1556), Sohn des österr. Erzherzogs Philipp des Schönen († 1506 als König von Kastilien) und Johannas der Wahnsinnigen, der Tochter Ferdinands II. von Aragonien und Isabellas von Kastilien.

MIGUEL DE FUENLLANA

Orphénica lyra (1554)

Siguense seys fantasias del author para en la guitarra*)
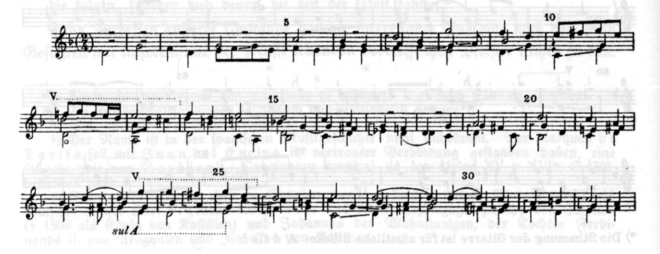
Fantasia I
(Dificil)



*) Die Stimmung der Gitarre ist für sämtliche Stücke: A d fis h

Archiv für Musikwissenschaft 1922
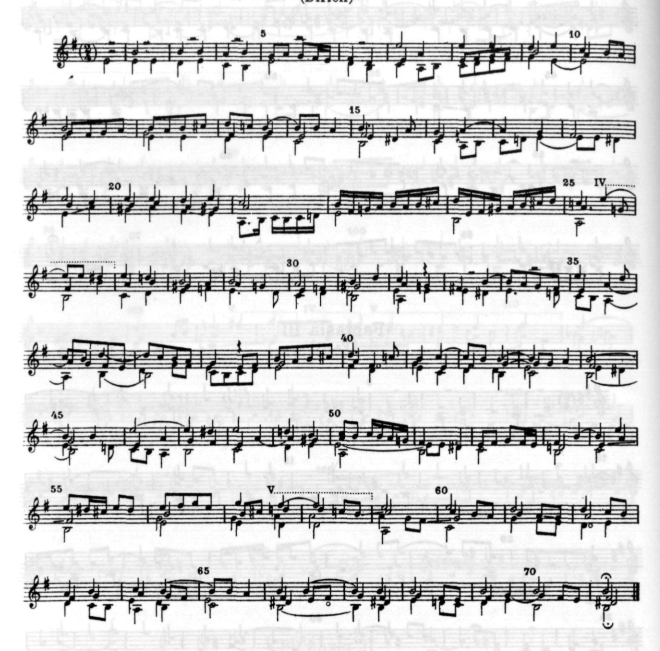
Fantasia II
(Dificil)
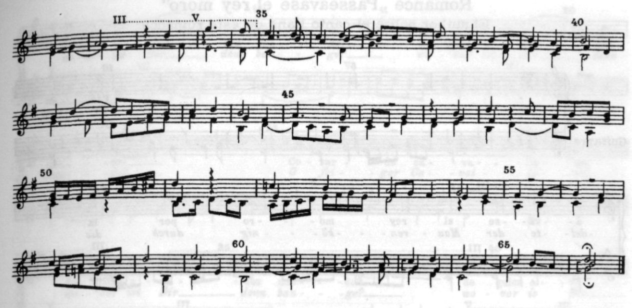


Fantasia III

(Facil)

Fantasia IV
(Dificil)



Fantasia V
(Facil)
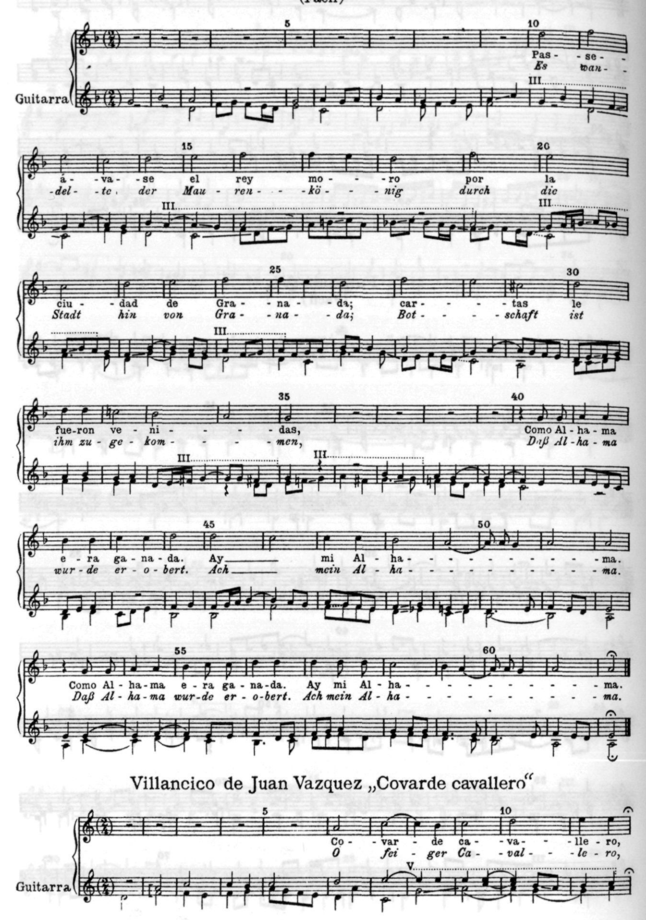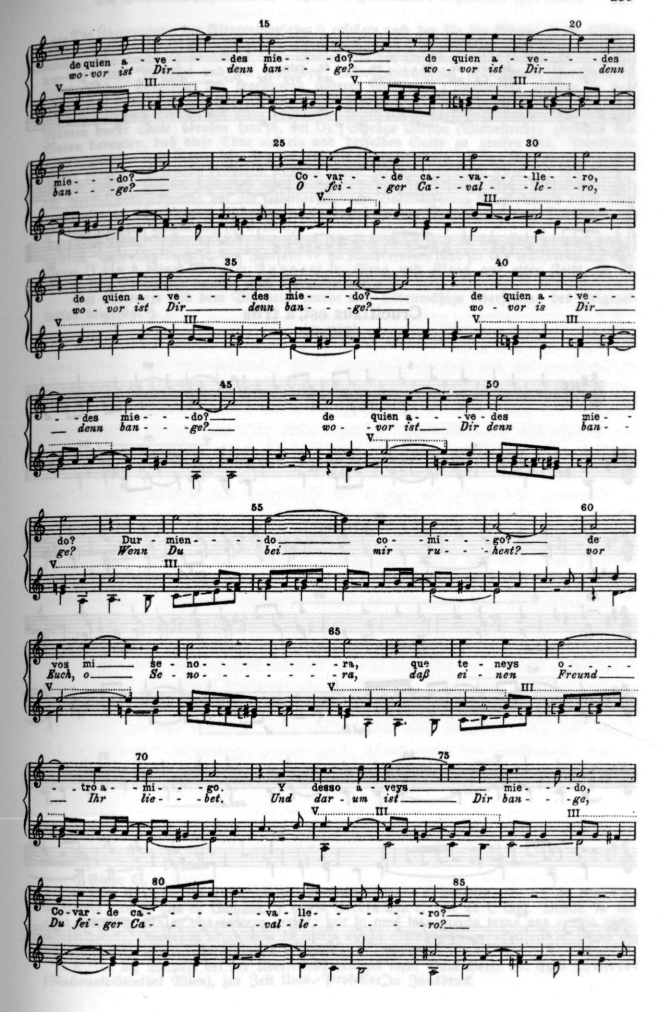


Fantasia VI
(Facil)
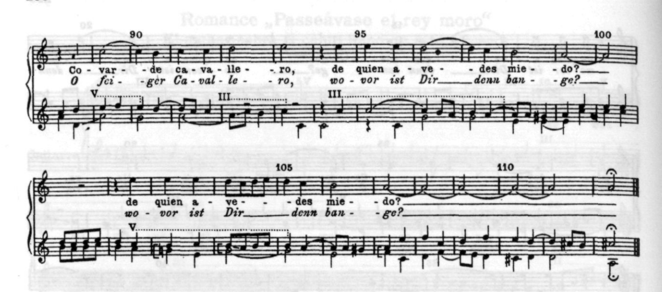
Romance „Passeávase el rey moro“

El author sobre el canto llano de este romance

(Facil)




de quien a - ve - des mie - do? de quien a - ve - des
wo - vor ist Dir denn ban - ge? wo vor ist Dir denn
mie - do? Co - var - de ca - va - lle - ro,
ban - ge? O fei - ger Ca - val - le - ro,
de quien a ve des mie - do? de quien a - ve
wo - vor ist Dir denn ban ge? wo - vor is Dir
des mie - do? de quien a - ve des mie -
denn ban - ge? wo - vor ist Dir denn ban -
do? Dur - mien - do co - mi - go? de
ge? Wenn Du bei mir ru - hest? vor
vos mi se - no - ra, que te - neys o -
Euch, o Se - no - ra, daß ei - nen Freund
tro a - mi - go. Y desso a - veys mie - do,
Ihr lie - bet. Und dar - um ist Dir ban - ge,
Co - var - de ca - va - lle - ro?
Du fei - ger Ca - val - le - ro?



Crucifixus est, à tres

(Dificil)

sul A

sul A

sul A

sul A

sul D .... A

sul A

sul A

Die Übertragung der Gitarretabulatur [1]) erfolgte nach der für die Gitarre heute üblichen Notation in einem Fünfliniensystem mit vorgezeichnetem Violinschlüssel. Die Gitarre erklingt eine Oktave tiefer als sie notiert. Die Notenwerte des Originals wurden bei allen Stücken um die Hälfte verkürzt und die fehlenden Taktvorzeichnungen in Klammer vorangestellt. Die nach der Tabulatur sich ergebenden höheren Grifflagen (Positionen) wurden in herkömmlicher Art durch römische Ziffern an den betreffenden Stellen angezeigt. Die Ziffer 0 gilt für die leere Saite. Auf einer bestimmten Saite auszuführende Gänge werden mit dem Namen dieser Saite berufen (sul A, sul D). Schräge Striche (Bindestriche) zwischen den Noten bedeuten, daß diese Töne auf ein und derselben Saite zu greifen sind. Punktierte Linien zwischen den Noten beziehen sich auf die Stimmführung. Eckige Klammern vor oder hinter einer Notengruppe bedeuten, daß die damit zusammengefaßten Töne auf dem gleichen Bunde liegen. Natürlich sind es nicht immer reine Barré- (Quer-) griffe. Die Barré- und die Grifflagenbezeichnung hat als selbstverständliche Voraussetzung den Gebrauch eines viersaitigen (oder vierchörigen) Instrumentes in der auch der Übertragung der Tabulatur zugrunde gelegten Stimmung (A d fis h).

Vereinzelte Fehler in der Tabulatur der Fantasien sind in der Übertragung richtiggestellt. Eine Übertragung der Fantasie IV im Klaviersystem und in der willkürlichen Stimmung G c e a bringt Wilhelm Tappert in „Sang und Klang aus alter Zeit", S. 28. Die tiefere Stimmung beginnt nach Bermudo mit g [2]).

Der Romanze und dem Villancico wurde eine silbenmäßige Übersetzung des Originaltextes beigefügt [3]).

---

[1]) Siehe S. . . .

[2]) Cap. 65: „De las guitarras que se usan ahora": el tañedor . . . ha de poner en la quarta una *g*, que es Gamaut, y en la tercera una *c*, que es C faut. Desde la tercera a la segunda ay una tercera major: por lo qual la segunda terna una *e*, que significa E la mi. Desde la segunda a la prima ay un diatessaron: y assi en la prima ha de ser puesta una *a*, que significa a lamire.

[3]) Für die Beihilfe bei der Übersetzung gebührt mein Dank Herrn Dr. Emil Winkler (Nationalbibliothek Wien), zur Zeit Univ.-Professor in Innsbruck.

Thematischer Katalog der gedruckten Werke Antonio Vivaldi's nebst Angabe der Neuausgaben und Bearbeitungen

zusammengestellt von
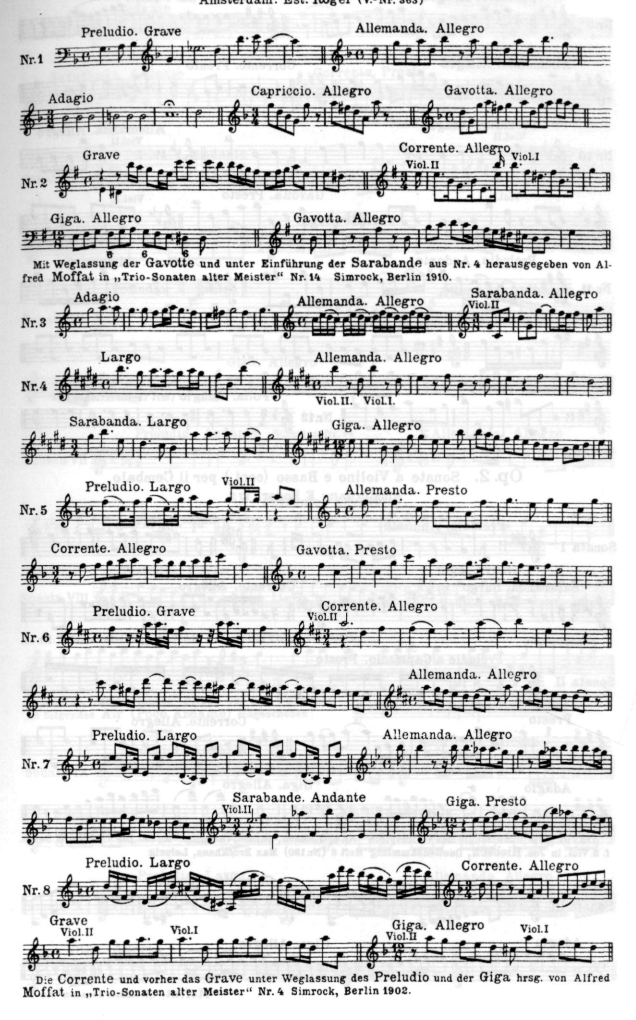
Wilh. Altmann, Berlin

Paul Graf von Waldersee hat die vorliegenden alten Drucke von Antonio Vivaldi's Violin-Konzerten op. 3, 4, 7—12 in seinem wertvollen Aufsatze „Antonio Vivaldi's Violinkonzerte unter besonderer Berücksichtigung der von Johann Sebastian Bach¹) bearbeiteten" im 1. Jahrgange (1885) der „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft" eingehend beschrieben. Seitdem sind von Vivaldi's Werken op. 1—6 und 8—12 sämtlich in den Besitz der Preußischen Staatsbibliothek gelangt, leider nicht auch op. 7. Das einzige Druckexemplar von diesem 7. Werk, das Waldersee und auch Eitner in seinem „Quellenlexikon" Bd. 10 (1904) gekannt haben, besaß damals Prof. Dr. Wagener in Marburg. Es dürfte sich jetzt in der Bibliothek des Konservatoriums der Musik in Brüssel befinden. Es gibt aber doch noch ein zweites Exemplar von op. 7 in der bisherigen Königlichen Hausbibliothek in Berlin, was Eitner eigentlich aus dem im Druck vorliegenden Thouret'schen Katalog (1895) hätte wissen können.

Neuerdings ist das Interesse an Vivaldi wieder erwacht; einzelne seiner Werke erscheinen in Neuausgaben, bei denen nur in den seltensten Fällen eine Quelle oder die Opuszahl angegeben ist. Es erscheint daher geboten, einen thematischen Katalog der gesamten in alten Drucken vorliegenden Werke Vivaldi's zusammenzustellen, damit auf diese Weise die einzelnen Neudrucke bequem festgestellt werden können. Geordnet ist dieser Katalog nach der Reihe der Opuszahlen; bei jeder Nummer oder jedem Satze einer Nummer von op. 1—12 ist in einer Anmerkung auf eine etwaige Neuausgabe hingewiesen. Hinter op. 12 folgen noch einige aus Handschriften neu veröffentlichte Werke.

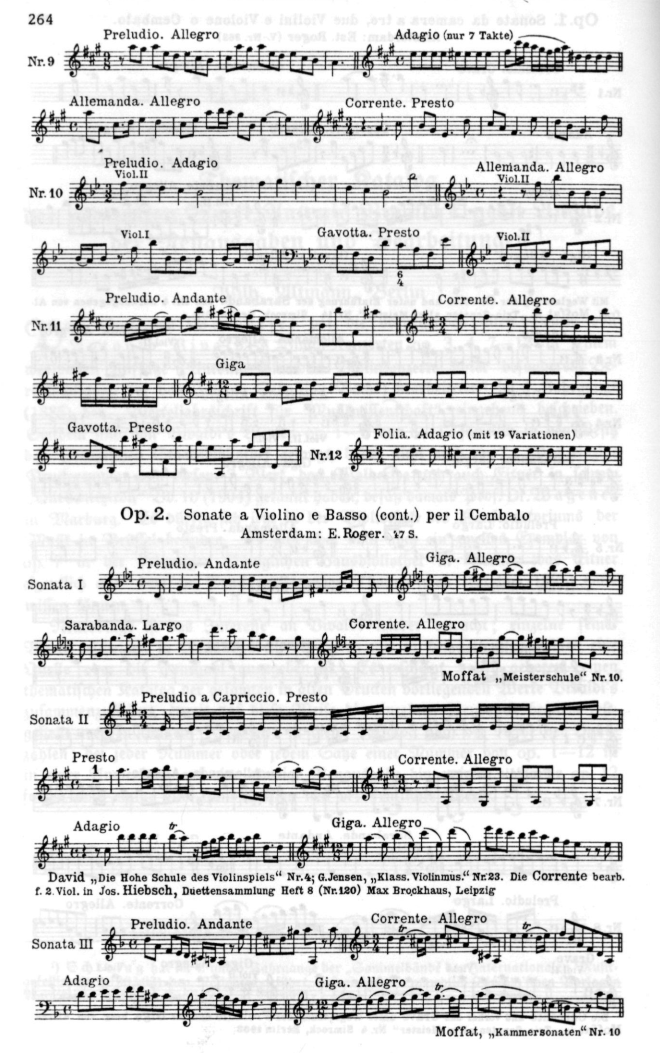
¹) Schering hat im 4. und 5. Jahrgange der „Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft" (1902/03) den Nachweis geführt, daß einige der angeblich Vivaldi'schen Vorlagen Bach's von anderen Tonsetzern, z. B. Marcello, Telemann herrühren.
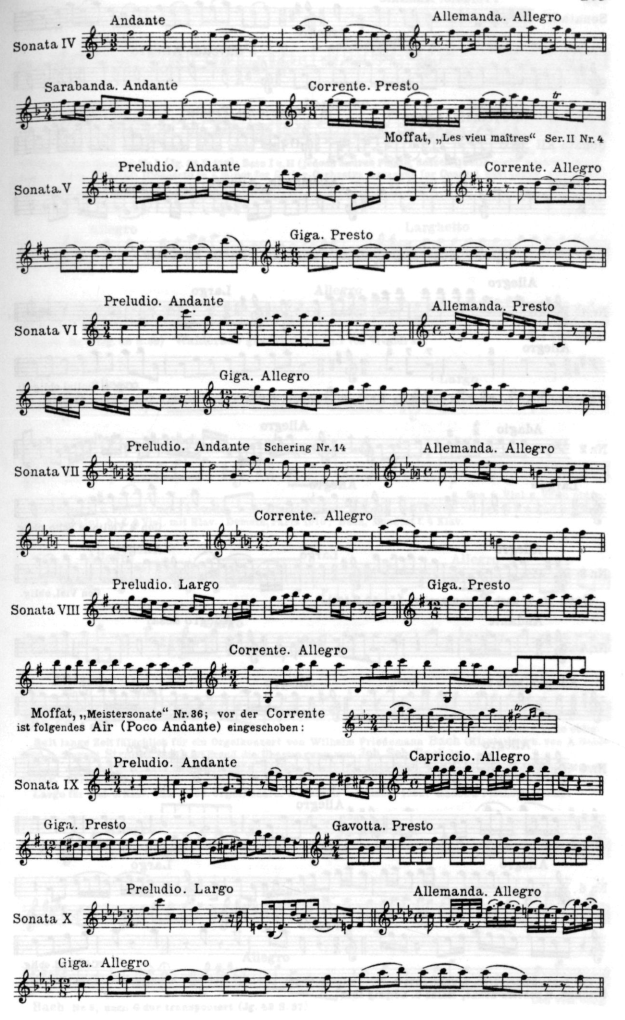
Op. 1. Sonate da camera a tre, due Violini e Violone o Cembalo.
Amsterdam: Est. Roger (V.-Nr. 363)
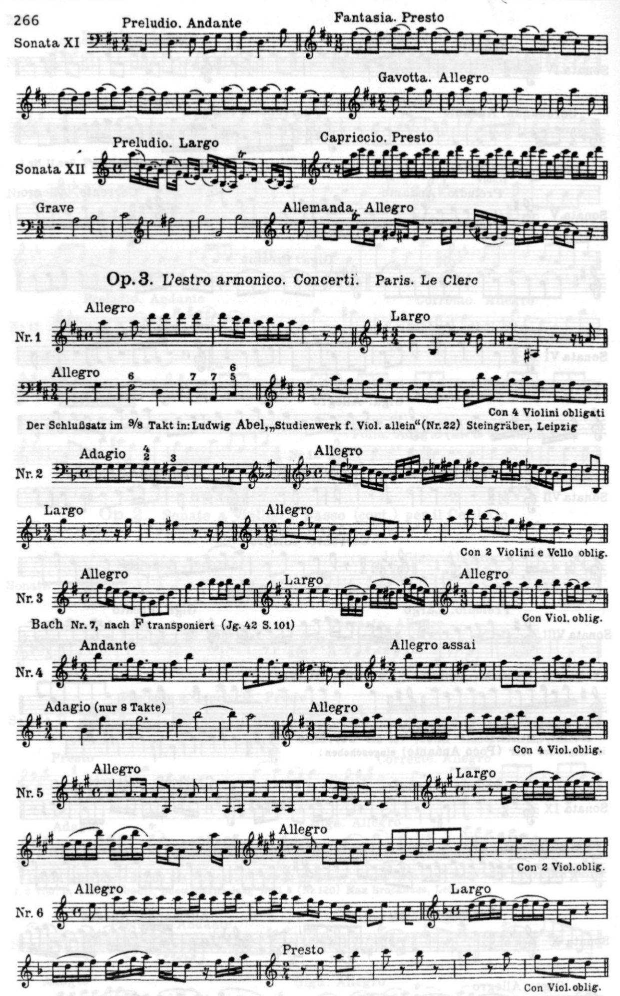


Mit Weglassung der Gavotte und unter Einführung der Sarabande aus Nr. 4 herausgegeben von Alfred Moffat in „Trio-Sonaten alter Meister" Nr. 14 Simrock, Berlin 1910.

Die Corrente und vorher das Grave unter Weglassung des Preludio und der Giga hrsg. von Alfred Moffat in „Trio-Sonaten alter Meister" Nr. 4 Simrock, Berlin 1902.
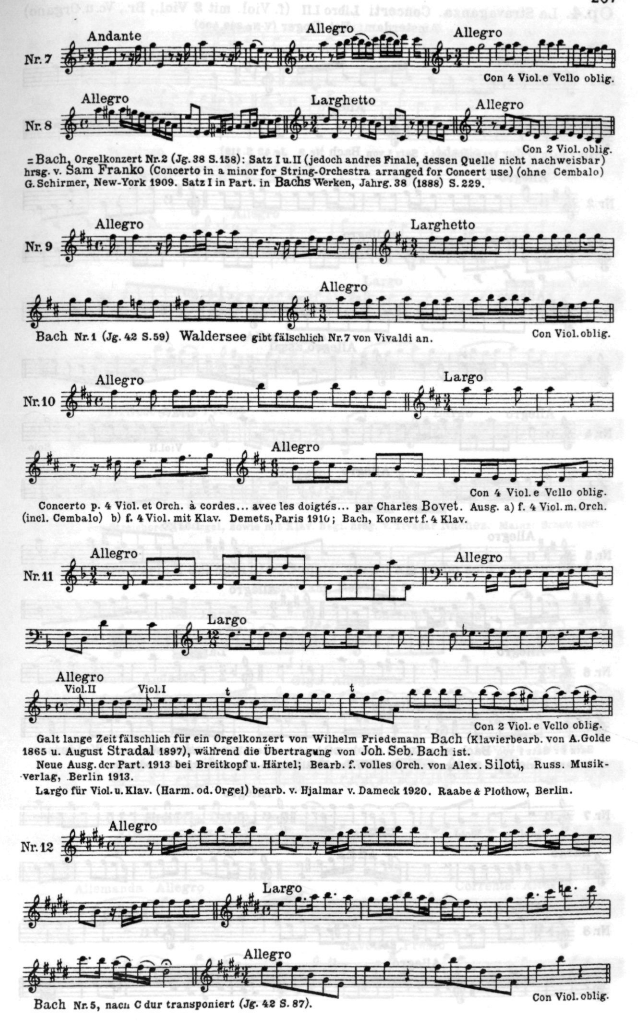

Preludio. Allegro
Adagio (nur 7 Takte)
Nr. 9
Allemanda. Allegro
Corrente. Presto
Preludio. Adagio
Viol. II
Nr. 10
Allemanda. Allegro
Viol. II
Viol. I
Gavotta. Presto
Viol. II
Preludio. Andante
Corrente. Allegro
Nr. 11
Giga
Gavotta. Presto
Folia. Adagio (mit 19 Variationen)
Nr. 12
Op. 2. Sonate a Violino e Basso (cont.) per il Cembalo
Amsterdam: E. Roger. 47 S.
Preludio. Andante
Giga. Allegro
Sonata I
Sarabanda. Largo
Corrente. Allegro
Moffat „Meisterschule" Nr. 10.
Preludio a Capriccio. Presto
Sonata II
Presto
Corrente. Allegro
Adagio
Giga. Allegro
tr
David „Die Hohe Schule des Violinspiels" Nr. 4; G. Jensen, „Klass. Violinmus." Nr. 23. Die Corrente bearb. f. 2. Viol. in Jos. Hiebsch, Duettensammlung Heft 8 (Nr. 120) Max Brockhaus, Leipzig
Preludio. Andante
Corrente. Allegro
Sonata III
Adagio
Giga. Allegro
Moffat, „Kammersonaten" Nr. 10



Andante
Allemanda. Allegro
Sonata IV
Sarabanda. Andante
Corrente. Presto
Moffat, „Les vieu maîtres“ Ser. II Nr. 4
Preludio. Andante
Corrente. Allegro
Sonata V
Giga. Presto
Preludio. Andante
Allemanda. Presto
Sonata VI
Giga. Allegro
Preludio. Andante
Schering Nr. 14
Allemanda. Allegro
Sonata VII
Corrente. Allegro
Preludio. Largo
Giga. Presto
Sonata VIII
Corrente. Allegro
Moffat, „Meistersonate“ Nr. 36; vor der Corrente ist folgendes Air (Poco Andante) eingeschoben:
Preludio. Andante
Capriccio. Allegro
Sonata IX
Giga. Presto
Gavotta. Presto
Preludio. Largo
Allemanda. Allegro
Sonata X
Giga. Allegro



Für Viol., Streichorch. u. Orgel, bezw. Viol., Klav. u. Orgel sowie f. Viol. mit Klavier bearb. von Tivadar Nachez B. Schott's Söhne, Mainz u. Leipzig 1912



= Bach, Orgelkonzert Nr. 2 (Jg. 38 S. 158): Satz I u. II (jedoch andres Finale, dessen Quelle nicht nachweisbar) hrsg. v. Sam Franko (Concerto in a minor for String-Orchestra arranged for Concert use) (ohne Cembalo) G. Schirmer, New-York 1909. Satz I in Part. in Bachs Werken, Jahrg. 38 (1888) S. 229.

Bach Nr. 1 (Jg. 42 S. 59) Waldersee gibt fälschlich Nr. 7 von Vivaldi an.

Concerto p. 4 Viol. et Orch. à cordes... avec les doigtés... par Charles Bovet. Ausg. a) f. 4 Viol. m. Orch. (incl. Cembalo) b) f. 4 Viol. mit Klav. Demets, Paris 1910; Bach, Konzert f. 4 Klav.

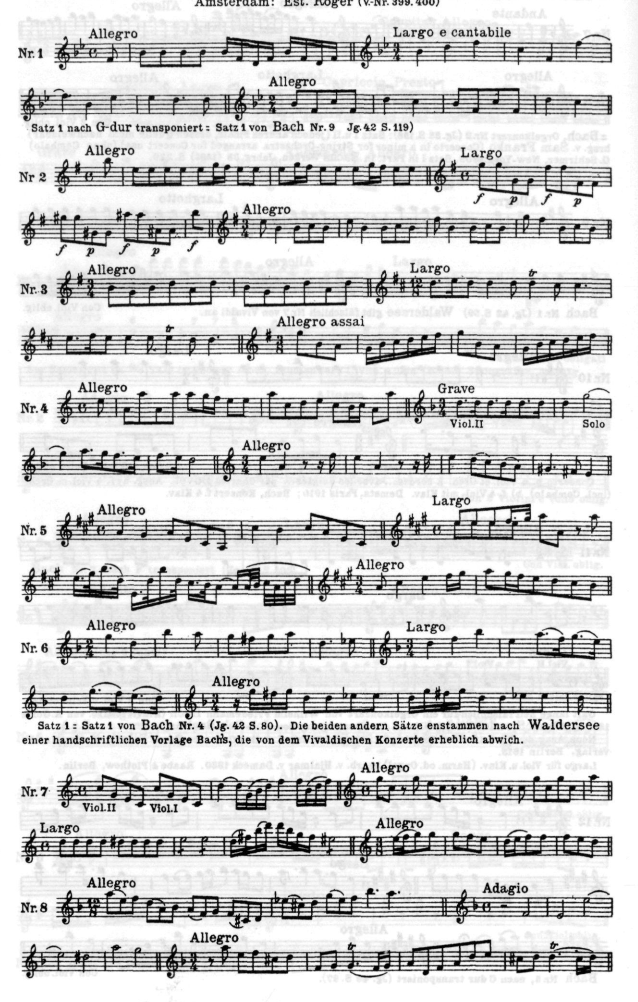
Galt lange Zeit fälschlich für ein Orgelkonzert von Wilhelm Friedemann Bach (Klavierbearb. von A. Golde 1865 u. August Stradal 1897), während die Übertragung von Joh. Seb. Bach ist.
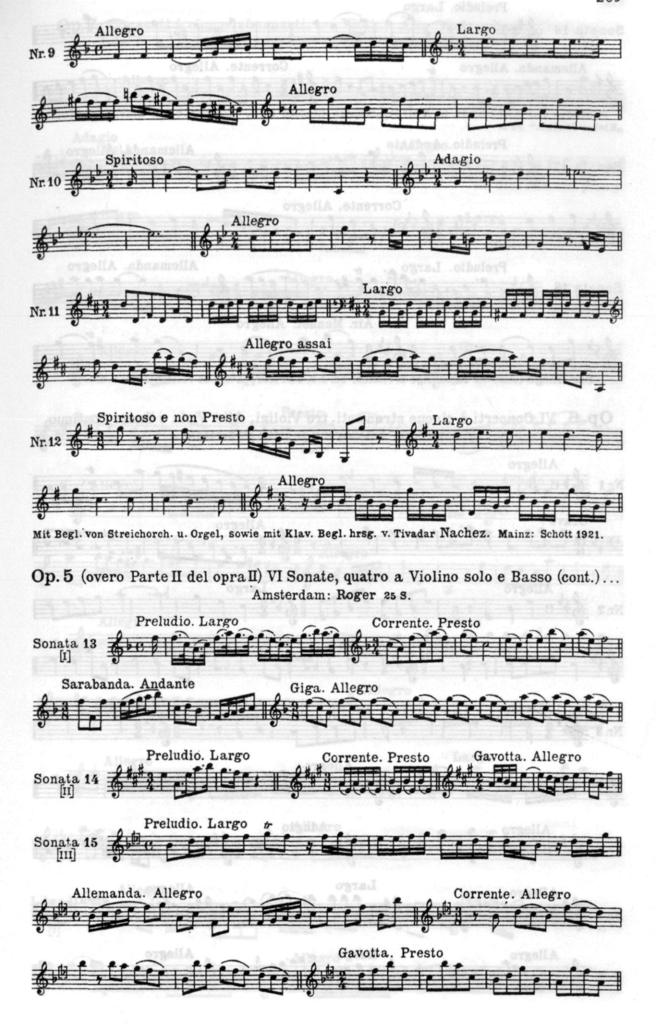
Neue Ausg. der Part. 1913 bei Breitkopf u. Härtel; Bearb. f. volles Orch. von Alex. Siloti, Russ. Musikverlag, Berlin 1913.

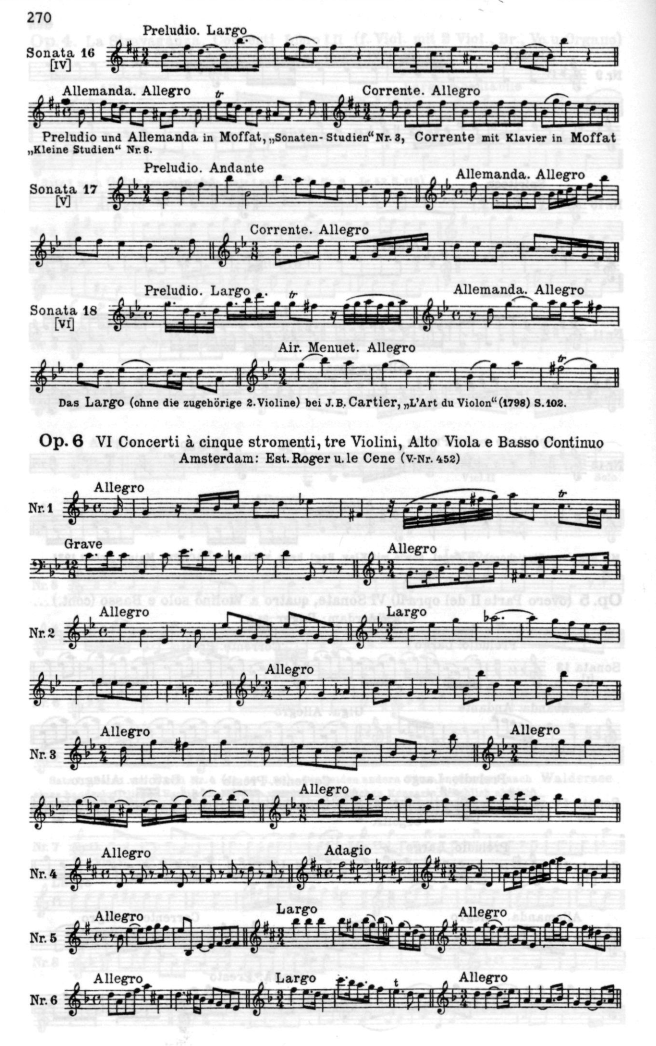
Largo für Viol. u. Klav. (Harm. od. Orgel) bearb. v. Hjalmar v. Dameck 1920. Raabe & Plothow, Berlin.

Bach Nr. 5, nach C dur transponiert (Jg. 42 S. 87).

Op. 4. La Stravaganza. Concerti Libro I.II (f. Viol. mit 2 Viol., Br., Vc. u. Organo)
Amsterdam: Est. Roger (V.-Nr. 399. 400)
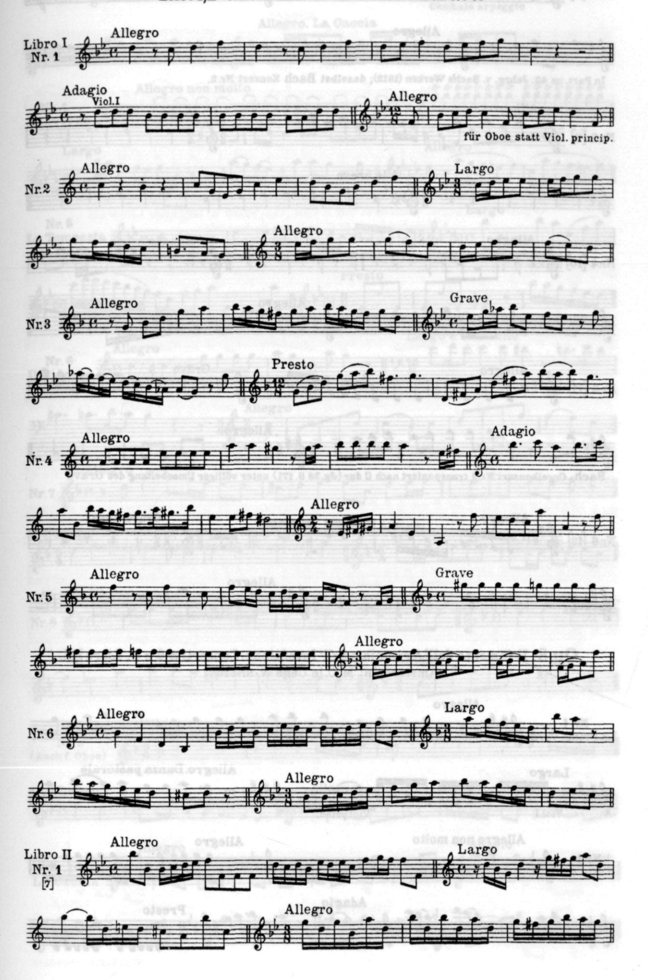



Nr. 9
Allegro
Largo
Allegro
Nr. 10
Spiritoso
Adagio
Allegro
Nr. 11
Largo
Allegro assai
Nr. 12
Spiritoso e non Presto
Largo
Allegro
Mit Begl. von Streichorch. u. Orgel, sowie mit Klav. Begl. hrsg. v. Tivadar Nachez. Mainz: Schott 1921.
Op. 5 (overo Parte II del opra II) VI Sonate, quatro a Violino solo e Basso (cont.)...
Amsterdam: Roger 25 S.
Sonata 13 [I]
Preludio. Largo
Corrente. Presto
Sarabanda. Andante
Giga. Allegro
Sonata 14 [II]
Preludio. Largo
Corrente. Presto
Gavotta. Allegro
Sonata 15 [III]
Preludio. Largo
tr
Allemanda. Allegro
Corrente. Allegro
Gavotta. Presto
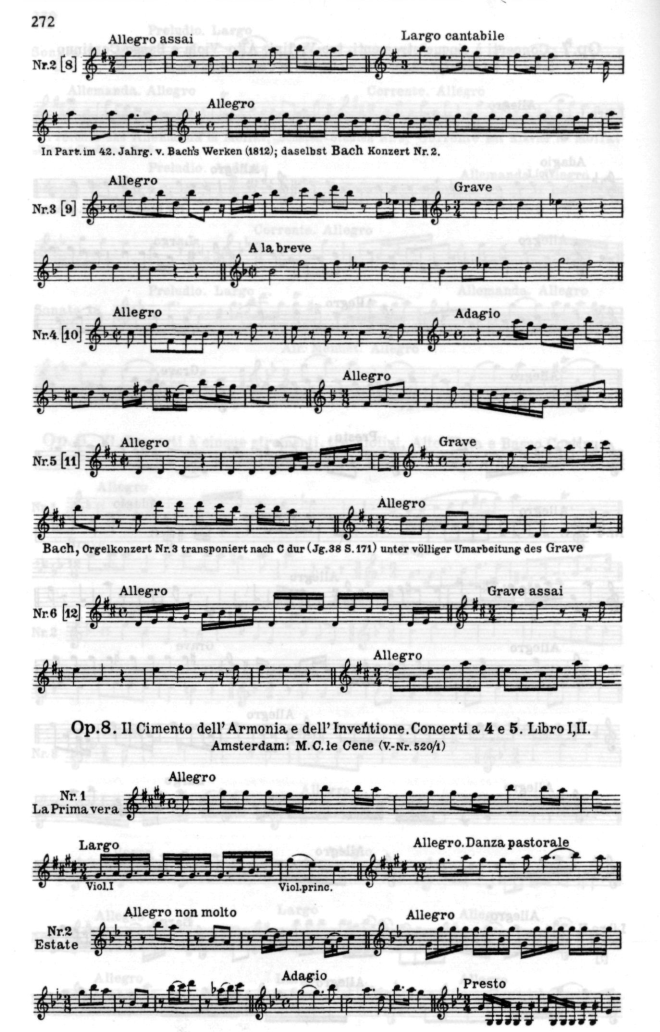


Preludio. Largo
Sonata 16 [IV]
Allemanda. Allegro
tr
Corrente. Allegro
Preludio und Allemanda in Moffat, „Sonaten-Studien“ Nr. 3, Corrente mit Klavier in Moffat „Kleine Studien“ Nr. 8.
Preludio. Andante
Allemanda. Allegro
Sonata 17 [V]
Corrente. Allegro
Preludio. Largo
tr
Allemanda. Allegro
Sonata 18 [VI]
Air. Menuet. Allegro
tr
Das Largo (ohne die zugehörige 2. Violine) bei J.B. Cartier, „L'Art du Violon“ (1798) S. 102.
Op. 6 VI Concerti à cinque stromenti, tre Violini, Alto Viola e Basso Continuo
Amsterdam: Est. Roger u. le Cene (V-Nr. 452)
Allegro
Nr. 1
tr
Grave
Allegro
Allegro
Largo
Nr. 2
Allegro
Allegro
Allegro
Nr. 3
Allegro
Allegro
Adagio
Nr. 4
Allegro
Largo
Allegro
Nr. 5
Allegro
Largo
Allegro
Nr. 6
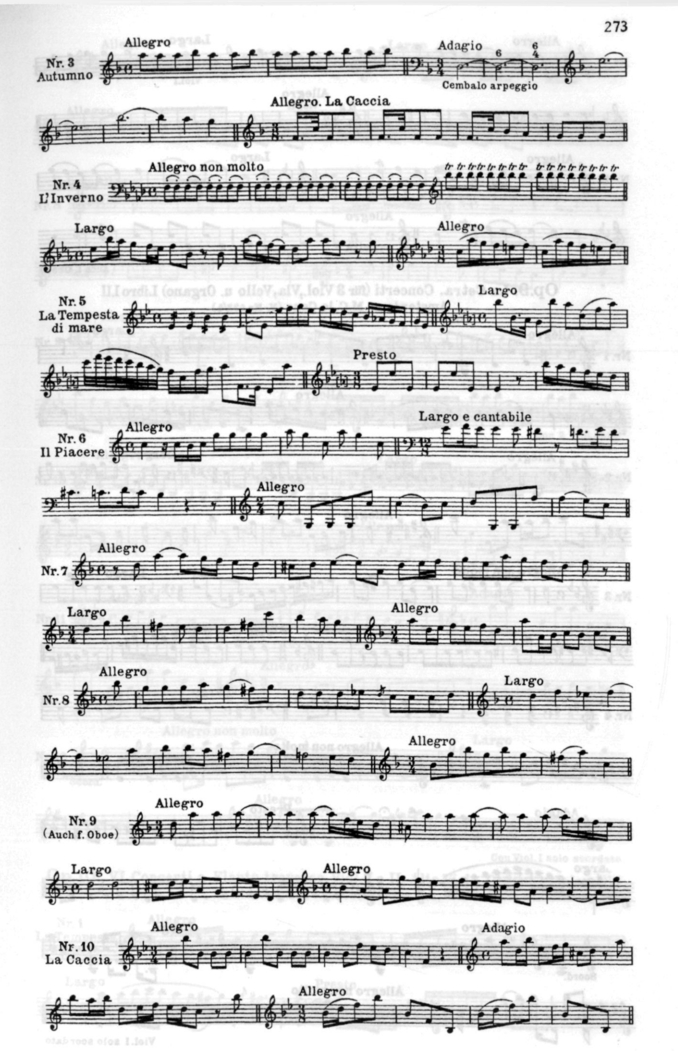
Op.7 Concerti à cinque stromenti, tre Violini, Alto Viola e Basso Continuo

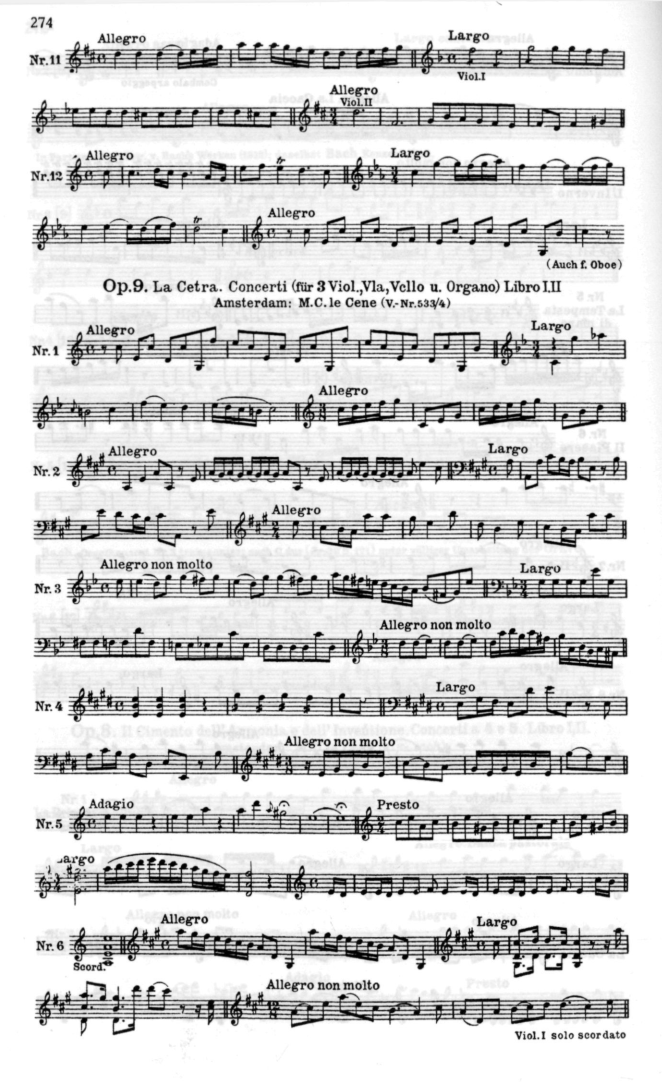
Libro I,II Amsterdam: M. Ch. le Cene. V.-Nr. 470-71
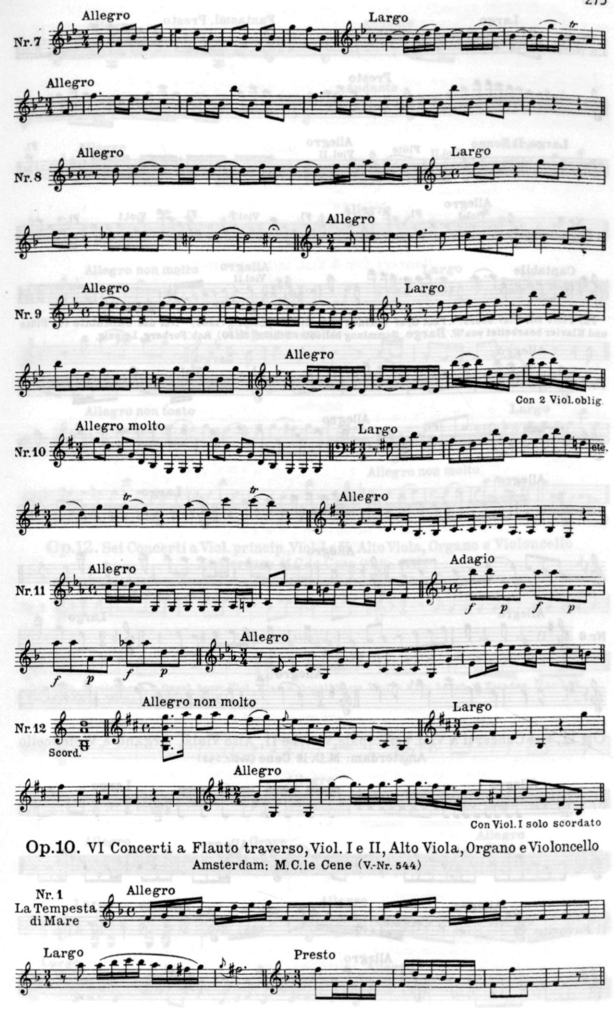




Op. 8. Il Cimento dell' Armonia e dell' Inventione. Concerti a 4 e 5. Libro I, II.
Amsterdam: M. C. le Cene (V.-Nr. 520/1)
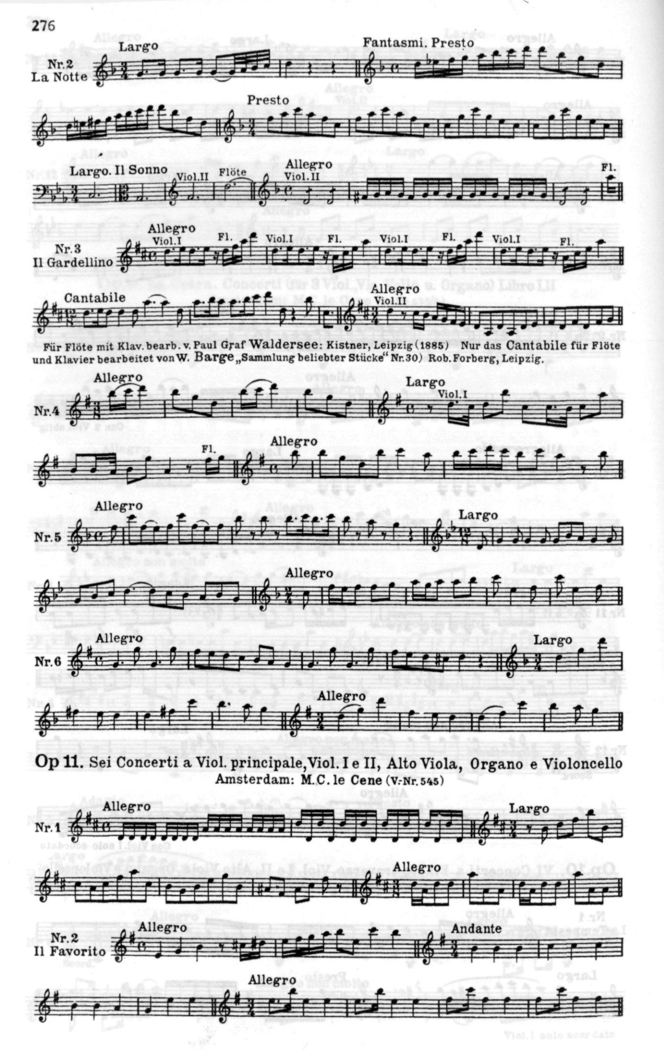

Nr. 3
Autumno
Allegro
Adagio
6
6
4
Cembalo arpeggio
Allegro. La Caccia
Nr. 4
L'Inverno
Allegro non molto
Largo
Allegro
Nr. 5
La Tempesta di mare
Largo
Presto
Nr. 6
Il Piacere
Allegro
Largo e cantabile
Allegro
Nr. 7
Allegro
Largo
Allegro
Nr. 8
Allegro
Largo
Allegro
Nr. 9
(Auch f. Oboe)
Allegro
Largo
Allegro
Nr. 10
La Caccia
Allegro
Adagio
Allegro


Allegro
Largo
Nr.11
Viol.I
Allegro
Viol.II
Allegro
Largo
Nr.12
tr
Allegro
tr
(Auch f. Oboe)
Op.9. La Cetra. Concerti (für 3 Viol.,Vla,Vcllo u. Organo) Libro I.II
Amsterdam: M.C. le Cene (V.-Nr.533/4)
Allegro
Largo
Nr. 1
Allegro
Allegro
Largo
Nr. 2
Allegro
Allegro non molto
Largo
Nr. 3
Allegro non molto
Largo
Nr. 4
Allegro non molto
Adagio
Presto
Nr. 5
Largo
Allegro
Largo
Nr. 6
Scord.
Allegro non molto
Viol. I solo scordato
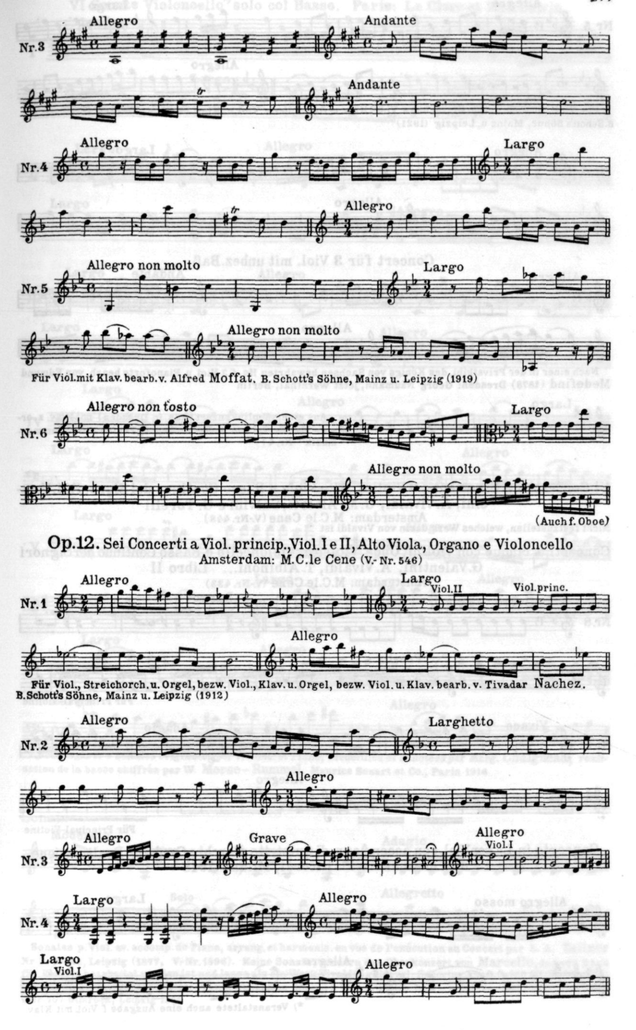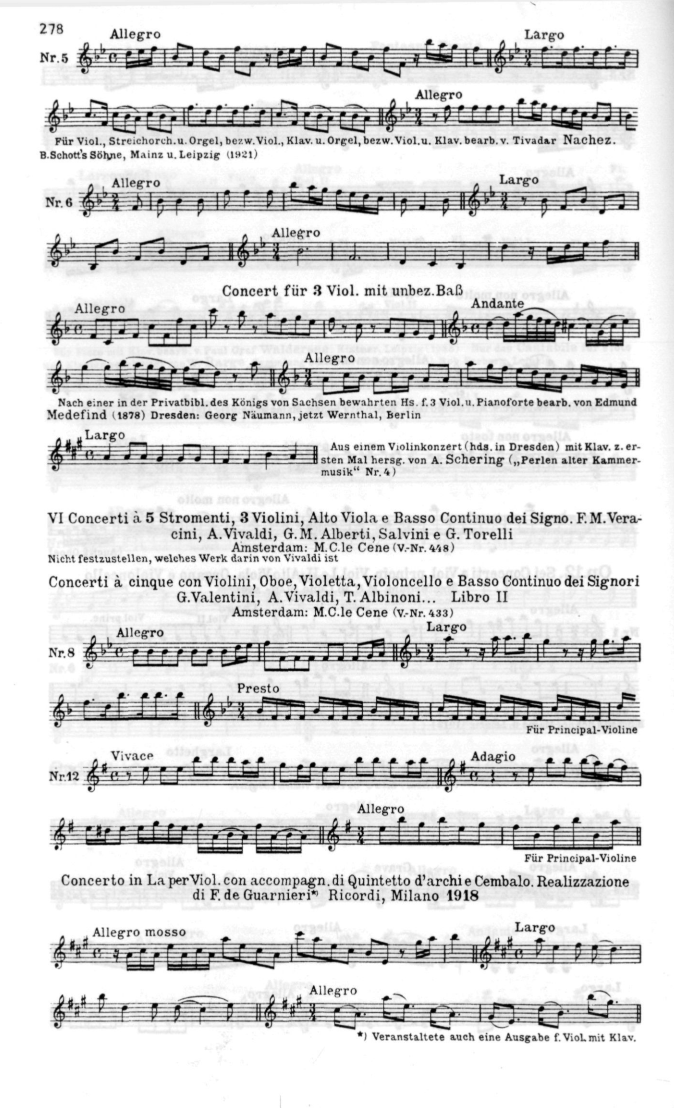


Op. 10. VI Concerti a Flauto traverso, Viol. I e II, Alto Viola, Organo e Violoncello

Amsterdam: M. C. le Cene (V.-Nr. 544)
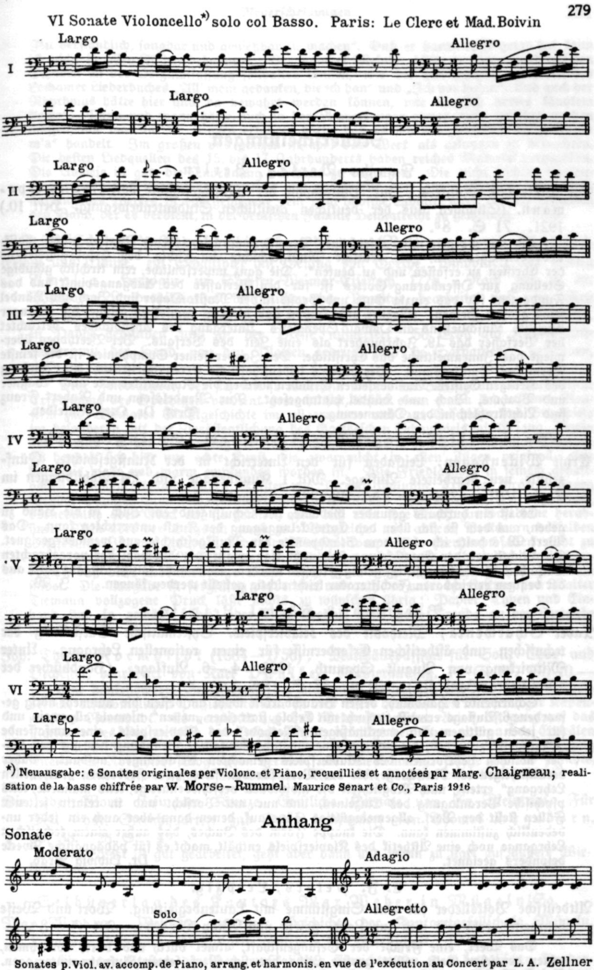


Op 11. Sei Concerti a Viol. principale, Viol. I e II, Alto Viola, Organo e Violoncello
Amsterdam: M.C. le Cene (V.-Nr. 545)


Allegro
Andante
Nr.3
Andante
Allegro
Largo
Nr.4
Allegro
Allegro non molto
Largo
Nr.5
Allegro non molto
Für Viol. mit Klav. bearb. v. Alfred Moffat. B. Schott's Söhne, Mainz u. Leipzig (1919)
Allegro non tosto
Largo
Nr.6
Allegro non molto
(Auch f. Oboe)
Op.12. Sei Concerti a Viol. princip., Viol. I e II, Alto Viola, Organo e Violoncello
Amsterdam: M.C. le Cene (V.-Nr. 546)
Allegro
Largo
Viol.II
Viol.princ.
Nr.1
Allegro
Für Viol., Streichorch. u. Orgel, bezw. Viol., Klav. u. Orgel, bezw. Viol. u. Klav. bearb. v. Tivadar Nachez.
B. Schott's Söhne, Mainz u. Leipzig (1912)
Allegro
Larghetto
Nr.2
Allegro
Allegro
Grave
Allegro
Viol.I
Nr.3
Largo
Allegro
Nr.4
Largo
Viol.I
Allegro


Nr. 5
Allegro
Largo
Allegro
Für Viol., Streichorch. u. Orgel, bezw. Viol., Klav. u. Orgel, bezw. Viol. u. Klav. bearb. v. Tivadar Nachez.
B. Schott's Söhne, Mainz u. Leipzig (1921)
Nr. 6
Allegro
Largo
Allegro
Concert für 3 Viol. mit unbez. Baß
Allegro
Andante
Allegro
Nach einer in der Privatbibl. des Königs von Sachsen bewahrten Hs. f. 3 Viol. u. Pianoforte bearb. von Edmund Medefind (1878) Dresden: Georg Näumann, jetzt Wernthal, Berlin
Largo
Aus einem Violinkonzert (hds. in Dresden) mit Klav. z. ersten Mal hersg. von A. Schering („Perlen alter Kammermusik“ Nr. 4)
VI Concerti à 5 Stromenti, 3 Violini, Alto Viola e Basso Continuo dei Signo. F. M. Veracini, A. Vivaldi, G. M. Alberti, Salvini e G. Torelli
Amsterdam: M. C. le Cene (V.-Nr. 448)
Nicht festzustellen, welches Werk darin von Vivaldi ist
Concerti à cinque con Violini, Oboe, Violetta, Violoncello e Basso Continuo dei Signori G. Valentini, A. Vivaldi, T. Albinoni... Libro II
Amsterdam: M. C. le Cene (V.-Nr. 433)
Nr. 8
Allegro
Largo
Presto
Für Principal-Violine
Nr. 12
Vivace
Adagio
Allegro
Für Principal-Violine
Concerto in La per Viol. con accompagn. di Quintetto d'archi e Cembalo. Realizzazione di F. de Guarnieri*) Ricordi, Milano 1918
Allegro mosso
Largo
Allegro
*) Veranstaltete auch eine Ausgabe f. Viol. mit Klav.

VI Sonate Violoncello*) solo col Basso. Paris: Le Clerc et Mad. Boivin



*) Neuausgabe: 6 Sonates originales per Violonc. et Piano, recueillies et annotées par Marg. Chaigneau; realisation de la basse chiffrée par W. Morse-Rummel. Maurice Senart et Co., Paris 1916

Anhang

Sonate

Sonates p. Viol. av. accomp. de Piano, arrang. et harmonis. en vue de l'exécution au Concert par L. A. Zellner Nr. 3. Cranz, Leipzig (1877, V.-Nr. 1896). Keine Sonate, sondern das Oboekonzert von Marcello, das von Bach für Klavier bearbeitet worden ist und lange als ein Werk Vivaldis galt (vgl. Schering, a. a. O. S. 238 ff). Woher Zellner das Finale hat, konnte ich nicht feststellen. Das Adagio f. Viol. mit Klav. bearb. v. Fabian Rehfeld („Alte Meister" 10) Simrock, Leipzig 1916

Neuerscheinungen

Furche-Verlag, Berlin.

Die Seele des Musikers. Zur Philosophie der Musikgeschichte von Franz Spemann. (Stimmen aus der deutschen christlichen Studentenbewegung. Heft 10.) 1921. 71 S. 8°.

Ein mit warmer und aufrichtiger Begeisterung geschriebener Versuch eines musikliebenden Theologen, „die deutsche Musikgeschichte im Lichte des Erfahrungslebens der Christen zu erfassen und zu deuten". Die ganz unpersönliche, rein kirchlich gläubige Stellung zur Offenbarung Gottes ist für den Verfasser der Ausgangspunkt und das Fundament für das einzig Gute und Große in der Musik. Daher sind Bach und Händel seine großen Helden. Mozart und Haydn sind nicht in demselben Sinne die „Sänger Christi". Anschließend an Oswald Spengler's „Untergang des Abendlandes" betrachtet der Verfasser das 19. Jahrhundert als eine Zeit des Verfalls. Bei Beethoven überwiegt das Innenweltliche das Christliche. Der Zauber seiner Symphonien ist die feinste Form des Pantheismus. Beethoven's leidenschaftliche Erregung ist nicht die Wirkung des Heiligen Geistes. Aus denselben Gründen werden die Romantiker wie auch Wagner und Brahms, Bach und Händel hintangesetzt. Nur Mendelssohn und Robert Franz sind Lichtstrahlen in der Dämmerung. Prof. Dr. Otto Kinkeldey.

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.

Ernst Wickenhagen, Leitfaden für den Unterricht in der Kunstgeschichte. Fünfzehnte, neu bearbeitete Auflage. Mit 1 Kunstbeilage und 254 Abbildungen im Text. VIII u. 228 S. 8°. M. 32.— gebunden.

Es ist ein durchaus gesunder Gedanke, der Schuljugend ein Buch in die Hand zu geben, aus dem sie sich über den Entwickelungsgang der Kunst unterrichten kann. Das Werk W.'s halte ich aber vom Standpunkte der Musikgeschichte aus weniger geeignet. Die Richtlinien der Entwickelung sind nicht klar erfaßt, die Auswahl der vorgebrachten Tatsachen ist nicht sorgfältig genug getroffen worden. So manche falsche Angabe hätte aus der bequem erreichbaren Fachliteratur leicht richtig gestellt werden können. J. W.

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Xaver Scharwenka, Methodik des Klavierspiels. Systematische Darstellung der technischen und ästhetischen Erfordernisse für einen rationellen Lehrgang. Unter Mitwirkung von August Spanuth. 1922. 4.—6. Auflage. (Handbücher der Musiklehre Band III.) VII u. 157 S. 8°.

Scharwenka's Handbuch, dessen Brauchbarkeit wohl am besten die nunmehr nötig gewordene 6. Auflage erweist, versucht mit Erfolg, statt einer „neuen", niemals allgemein und für jeden gültigen und zweckmäßigen „Methode" des Klavierspiels, eine umfassende „Methodik" zu geben, die sich auf eine möglichst vielseitige Benutzung der mit den bisher üblichen Lehrformen des Klavierspiels gemachten Erfahrungen aufbaut. Daher berücksichtigen die Ratschläge, die der Verf. für den stets zu erstrebenden „rationellen Lehrgang" erteilt, nach Möglichkeit die individuell verschiedenartige, teils manuelle, teils psychische Veranlagung des Einzelnen, und nur mit Vorsicht und in relativ seltenen Fällen stellt der Verf. allgemeingültige Sätze auf, denen dann aber auch ein jeder unbedenklich zustimmen kann. Die knappe Form des Buches, das außer einem technischen Lehrgange noch eine Ästhetik des Klavierspiels enthält, macht es für pädagogische Zwecke besonders geeignet. Dr. Ludwig Brav.

C. F. Peters, Leipzig.

Altdeutsche Volkslieder für eine Singstimme mit Lautenbegleitung. Wort und Weise bearbeitet, erläutert und zur Laute gesetzt von Willy Arndt. 204 S. 8°.

Das Werk, eine Frucht der Gefangenschaft, atmet durch und durch vornehmen, echten deutschen Geist. Mit großer Liebe hat sich Verf. seiner Aufgabe unterzogen. Bei Feststellung der Texte, wie bei Festlegung der melodischen Linie und des Rhythmus hat er keine Mühe gescheut, „um die alten Lieder für uns Kinder einer andern

Zeit verständlich, sangbar und genießbar zu machen". Daß er daran recht getan hat, kann ich nicht in allen Fällen behaupten. Bei mancher Melodie hätte er ohne irgend welchen Schaden an der Originalfassung festhalten können, wie bei den herrlichen Liedern des Lochamer Liederbuches „All' mein gedanken, die ich han" und „Ich var dahin". Und auch der Rhythmus hätte hier und da bewahrt werden können, wie in „Ich armes käutzlein kleine". Dann und wann hätte auch in den Anmerkungen etwas mehr berührt werden müssen, wie man in Nr. 3 gern erfahren hätte, daß es sich um „Robin m'aime, Robin m'a" handelt. Im großen und ganzen ist aber das Werk als gelungen zu betrachten. Die besten Liedquellen des 15. bis 17. Jahrhunderts haben reiches Material hergegeben. Die Auslese ist gut, die Anordnung durchaus zu begrüßen. Die nicht leichten Lautenbegleitungen sind interessant gearbeitet und zeugen für den guten Musiker. Die Ausstattung des Werkes ist eine gediegene; ein paar hübsche Schnitte alter Meister schmücken den Band, der es verdient, in der deutschen Familie Heimatrecht zu gewinnen. J. W.

C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung (R. Linnemann), Leipzig.

Erwin und Elmire, ein Schauspiel mit Gesang von Goethe, komponiert von Anna Amalia, Herzogin zu Sachsen-Weimar-Eisenach 1776. Nach der in der Weimarer Landesbibliothek befindlichen Hs. Partitur bearbeitet und zum ersten mal herausgegeben von Max Friedlaender. 1921. 178 S. 4°. 500 Expl. in Pappe gebunden und in der Presse numeriert; 50 Expl. auf Kupferdruckpapier mit der Hand von den Platten gedruckt und in Saffianleder gebunden, hs. I—L numeriert.

Max Friedlaender, der sich mit so manchem wertvollen Beitrag um die musikalische Erforschung der Goethezeit verdient gemacht hat, liefert einen neuen bedeutsamen Baustein zur Weimarer Musikgeschichte im allgemeinen und zur Geschichte des Singspiels im besonderen mit der Veröffentlichung des Goetheschen Schauspiels mit Gesang „Erwin und Elmire" in der Vertonung der Herzogin Anna Amalia von Sachs.-Weimar-Eisenach. Es handelt sich hier um echte Kunst, die zwar nicht in allen Zügen originell, aber durchaus wahr und warm empfunden worden ist. Wie Friedlaender in seinem gehaltvollen Nachwort betont, haben Meister wie Piccini, Galuppi, Traetta, Grétry, Georg Benda, Stamitz, Cannabich, vielleicht auch J. H. Rolle, Ph. Em. Bach, Friedrich Bach, vornehmlich aber Gluck auf sie gewirkt, ohne daß aber ihre Kunst zur Schablone herabsinkt. Man hört der Herzogin gerne zu. Vergleiche mit andern Vertonern desselben Stoffes wie Johann André und andern Singspielkomponisten überhaupt fallen nicht zu ihren Ungunsten aus. Aufführungen in Bückeburg und Berlin haben den Beweis erbracht, daß diese liebenswürdige Musik auch heute noch ein empfängliches Publikum findet. Die Ausgabe ist sorgfältig vorbereitet und auch der unter der Leitung von Walter Tiemann vollzogene Druck läßt nichts zu wünschen übrig; Papier, Typen und Einband sind so gewählt, daß jeder Bücherfreund seine helle Freude an der Ausgabe haben kann. J. W.

Joh. Theod. Roemhildt (1684—1756), Matthäuspassion für Soli, Chor und Orchester, bearbeitet von Karl Paulke. Klavierauszug. 77 S. 8°. M. 10.—

Eine dankenswerte Bereicherung der nicht eben zahlreichen und für kleinere Chorvereine erschwinglichen Passionsliteratur ist dies Werk des einstigen Merseburger Kapellmeisters Roemhildt. Es verzichtet auf das Beiwerk lyrischer Arien, ist ganz auf das Recitativ des Evangelisten und Jesus gestellt, beteiligt den Chor nur an den Chorälen und Turbaesätzen und begnügt sich mit einem bescheidenen Orchester. Die Bearbeitung seitens des Roemhildt-Biographen verdient alle Anerkennung. Möge sich das schlichte, aber in seiner Art wirksame und dankbare Werk viele Freunde erwerben! M. S.

Die sieben Worte Jesu am Kreuze. Geistliche Kantate von Fr. Meintrup. Für Soli, Chor, Streichquartett und Orgel komponiert von Thomas Hagedorn. op. 38. 28 S. 4°.

Das Werk ist gut gearbeitet, geht aber dann und wann zu stark auf äußere Wirkung aus. J. W.

Selbstverlag des Kantors Max Weber in Mügeln/Sa.

Max Weber, Beiträge zu einer Geschichte der Kantoreigesellschaft Mügeln. Herausgegeben zum 350jährigen Bestehen der Gesellschaft. 1921.

Einer der ältesten deutschen musikalischen Einrichtungen, der katholischen Bruderschaft corporis christi 1405—1556 und der ihr auf protestantischem Grunde folgenden, 1579 gegründeten und bis heute bestehenden Kantoreigesellschaft in Mügeln setzt Weber's

Schrift ein mit Begeisterung und Liebe ausgeführtes Denkmal. In populärer, doch durch Aktenhinweise genügend gestützter Darstellung führt er den Leser den großen Hauptweg durch die verflossenen dreieinhalb Jahrhunderte entlang. Vielerlei Namen tauchen da aus ihrem Dunkel wieder auf, denen die Nachwelt für die Treue ihres Wirkens Dank schuldet, wenn es auch schon nur engbegrenzten Kreisen zugute kam. Jede derartige Bereicherung unseres lokalmusikgeschichtlichen Wissens begrüßt das Fürstliche Institut als neuen Baustein zu dem uns dringlich nötigen Fundament archivalischer Forschung und jede Hilfskraft, die aus reiner Liebe zur Sache alle damit verknüpften Mühen willig auf sich nimmt, als willkommenen Kameraden.

Die anläßlich des Festes in der Johanniskirche angebrachte Gedenktafel verdient die Aufmerksamkeit unsrer Ikonographen. Die Mitte nimmt das neue Wappensiegel der Kantorei ein, beiderseits flankiert von einem kernigen Wahlspruch. Es steigt aus einer die ganze Breite beanspruchenden Notenzeile herauf, die ein „Alleluja" eines durch Pergament überlieferten Marienlobgesanges von 1450 wiedergibt. Das Wappensiegel, das auch den Außentitel der Schrift schmückt, vereinigt das alte Bruderschaftswappen mit einer neukomponierten Versinnbildlichung der Kantorei. Der sehr geschmackvolle Entwurf des Ganzen stammt von dem Mügeler Kunstmaler Striegler, die Ausführung von der Leipziger Firma Franz Schneider. M. S.

Hugo Bruckmann, München.

Musikalische Stillehre in Einzeldarstellungen von Hermann W. von Waltershausen.
Nr. 1: Die Zauberflöte. Eine operndramaturgische Studie 126 S. kl. 8⁰.
Nr. 2: Das Siegfried-Idyll oder die Rückkehr zur Natur. 116 S. kl. 8⁰.
Nr. 3: Der Freischütz. Ein Versuch über die musikal. Romantik. 122 S. kl. 8⁰.

Die drei kleinen Bändchen beruhen auf Vorträgen aus des Verfassers „praktischem Seminare für fortgeschrittene Musikstudierende". In Vorbereitung stehen neun weitere Bände, die unter anderem auch Schubert's Müllerlieder und Winterreise, Die Matthäuspassion und Strauß' Ariadne behandeln sollen. Der Verfasser lehnt es ab, als Musikwissenschaftler oder als Musikhistoriker zu gelten, und will als Künstler, nicht als Gelehrter gewertet sein. Trotzdem verraten die Arbeiten eine nicht unbeträchtliche Kenntnis der neueren musikaesthetischen und musikhistorischen Literatur und befolgen im großen Ganzen eine streng logische und wissenschaftliche Methode. Diese Bekanntschaft mit der neueren zünftigen Musikwissenschaft hat der Verfasser seinen ausdrücklich erwähnten literarischen Vorbildern, Weber, Schumann und Wagner, voraus.

Der Komponist des „Oberst Chabert" ist also einer von jenen schaffenden Künstlern, die, mit reicher spekulativer Begabung ausgestattet, sich gern mit den tieferen ästhetischen Problemen ihrer Kunst beschäftigen. Wenn er auch gelegentlich sehr weit ausholt, wenn auch die philosophische Betrachtung zuweilen einen sehr subjektiven Charakter annimmt, und wenn die Darstellung der musikgeschichtlichen Zusammenhänge und Entwicklungen hin und wieder, wie bei Richard Wagner, eher der blühenden Fantasie des Verfassers als wissenschaftlich belegbaren Tatsachen entspringt, so ist doch in der ganzen Art, wie diese Probleme erörtert und ausgedeutet werden, etwas so Reizvolles und positiv Wertvolles, daß man dem Verfasser nur Dank wissen kann für die Fülle von neuen Gesichtspunkten und Anregungen, die seine Darstellungen bieten.

Die Abhandlung über die Zauberflöte zerfällt in zwei Teile. Der erste behandelt die Dichtung. Hier wird mit aesthetischem und theaterkundigem Scharfsinn und mit mehr oder weniger Erfolg die dramaturgische Ehrenrettung Schikaneder's versucht. Der musikalische Teil beleuchtet Mozart's Bedeutung als Musikdramatiker im modernen Sinne des Wortes.

Die musikalischen Kapitel der drei Essays bringen formale und musiktheoretische Analysen, Stück für Stück, oft Takt für Takt, in höchst geistreicher Weise verflochten mit einer Fülle von rein aesthetischen, historischen und musikdramatischen Auseinandersetzungen. Die musikalische Hermeneutik, die oft auf das kleinste Detail eingeht, ist, wie schon angedeutet, zuweilen sehr subjektiv, aber nie ohne Sinn. Bei der formalen Zergliederung werden Tonarten-Verhältnisse und -Verwandtschaften sehr stark betont, und Tonartencharakteristik, selbst Farbenassoziationen spielen mit hinein. Höchst interessant und lehrreich sind bei diesen musikalischen Erörterungen die einzelnen rein musikalischen Feinheiten in der Harmonik, der Polyphonie und der Instrumentation, die der geistreiche Praktiker aufdeckt.

Das Siegfried-Idyll betrachtet von Waltershausen als „das Ergebnis einer Selbstkritik, deren Überlegenheit allen Angriffen gegen Wagners Kunst den Boden entzieht." Die längere Einleitung zu diesem Essay geht von der Betrachtung des Idyllischen als Element der allgemeinen Aesthetik, als Symbol der Weltflucht aus, stellt den „Ring" als „die Geschichte des Alten und Neuen Testaments in altgermanischem Gewande" und das Siegfried-Idyll als „ein Wiegenlied des Heliands" hin, und weist hin auf die Verwandtschaft zwischen Idyll und Märchen. Das Schlußkapitel, „Die Rückkehr zur

Natur", bringt eine neue von Wagner's Ansichten abweichende Auseinandersetzung mit dem Judentum in der Musik.

Das einleitende Kapitel zum Freischütz-Band behandelt die Frage von der musikalischen Romantik in Deutschland. Der Gegensatz zwischen klassischer und romantischer Periode wird als Gegensatz zwischen Charakter und Fantasie, oder zwischen Überwiegen des Formsinnes und Vorherrschen des Strebens nach Ausdruck bezeichnet. Dann wird Weber's Berufung als Schöpfer des „ersten rein romantischen und musikalischen Meisterwerks" aus seinem künstlerischen Werdegang erklärt. Ein kurzes Kapitel behandelt die Freischütz-Dichtung. Anders als bei Schikaneder wirft von Waltershausen dem Librettisten „dichterische Sterilität und dramatische Unzulänglichkeit" vor. Aber sein dauerndes Verdienst ist es, Weber's Natur verstanden und aus seiner romantischen Zeit heraus ihm ein Buch geliefert zu haben, „das gerade den besonderen Eigenschaften seiner Begabung in außerordentlicher Weise entgegen kam."

Es wäre zu wünschen, daß die weiteren Bände dieser anregenden Serie nicht zu lange auf sich warten lassen. O. K.

Drei Masken Verlag, München.

J. Seb. Bach, „Ich will den Kreuzstab gerne tragen" (Kantate Nr. 56).

W. A. Mozart, Klaviertrio E-dur (Köchel Nr. 542).

Neue Ausgaben und Bearbeitungen? Nein, Lehrreicheres, Besseres und Schöneres: Nachbildungen der Originalniederschriften beider Meister, deren Herstellung und äußere Ausstattung über alles Lob erhaben sind, deren Preis trotzdem keine Valutagewinne voraussetzt. Zu dem neuen Unternehmen, dessen erste Proben sie sind, wünschen wir dem rührigen, geschmackvollen Verlage alles Glück. Es ist in mehrfacher Hinsicht eine wertvolle Bereicherung der musikalischen Literatur. Die von Kretzschmar und Schiedermair vorgelegten Handschriftenproben Bach's und Mozart's aus ihren verschiedenen Lebensjahren konnten naturgemäß nur musikalische Fragmente darbieten und sollten in erster Linie der Musikforschung ein Hilfsmittel diplomatischer Kritik in die Hand geben. Der Drei Masken-Verlag wirbt um einen größeren Interessenkreis, wie es vordem schon Fr. Chrysander mit seinen Faksimiledrucken von Händel's „Messias" und „Jephtha" getan hat: Werke kleineren Umfanges, die Allgemeingut der Musikwelt geworden sind, vermittelt er ihr vollständig im Autograph der Komponisten. Mag der einfache Musikfreund sich zunächst seines Besitzes erfreuen, so wird doch weitere Beschäftigung damit allerlei Gedanken in ihm aufsteigen lassen, wenn er den weiten Weg übersieht, den ein Kunstwerk von seiner ersten Niederschrift bis zur Neuausgabe und von da bis zur Aufführung zu gehen hatte und immer wieder zu gehen hat, und wenn er der ernsten wissenschaftlichen und künstlerischen Arbeit gewahr wird, die dieser Weg erforderte. Der Fachmusiker, der, selten in der Lage, zu den Urquellen zurückzugreifen, zumeist sich mit den verschiedenen Neuausgaben begnügen und abfinden muß, wird mit Freuden die Gelegenheit nutzen, den reinen, klaren Satz des Komponisten, frei von allen Interpretationen, sich vor Augen zu halten und hier den festen Grund zum Austrag strittiger musikalischer Stilfragen zu suchen. Von größtem Wert ist der Autographenersatz für die akademische Jugend; ihr ermöglicht er ein von aller lästigen Beschränkung befreites Studium an jedem Ort und zu jeder Zeit. Daß der Wegfall von Verleihung und Versendung die Erhaltung des wirklichen Autographs wesentlich verlängert, ist bei allem ein nicht zu unterschätzender Nebengewinn. Das Unternehmen verdient somit tatkräftige Förderung und Fortsetzung. M. S.

Zeitgenössische Komponisten. Eine Sammlung. Herausgegeben von Hermann Wolfgang von Waltershausen.

I Hermann W. v. Waltershausen. Richard Strauß. Ein Versuch. 1921. 126 S. 8°. Mit Bildnis und Notenbeispielen.

II Dr. Hermann Unger. Max Reger. Darstellung seines Lebens, Wesens und Schaffens. 1921. 100 S. 8°. Mit Bildnis.

III Dr. Heinrich Knappe. Friedrich Klose. Eine Studie. 1921. 142 S. 8°. Mit Bildnis und Notenbeispielen.

IV Dr. Julius Kapp. Franz Schreker. Der Mann und sein Werk. 1921. 111 S. 8°. Mit Bildnis.

V Hans Oppenheim. Hermann Zilcher. 1921. 114 S. 8°. Mit Bildnis und Notenbeispielen.

VI Herman Roth. Heinr. Kaspar Schmid. 1921. 130 S. 8°. Mit Bildnis und Notenbeispielen.

X Richard Specht. Julius Bittner. Eine Studie. 1921. 140 S. 8°. Mit Bildnis und Notenbeispielen.

XI Adolf Weißmann. Giacomo Puccini. 1922. 94 S. 8°. Mit Bildnis.

Die Sammlung will die Persönlichkeit und das Schaffen zeitgenössischer Komponisten zeigen, gesehen im Spiegel starker und eigenartiger künstlerischer Charaktere", heißt es in der Ankündigung des Verlages. Daß dieser Wille nur teilweise zur Tat werden konnte, wird niemanden erstaunen: die erforderliche Menge derartiger „Charaktere", die noch dazu darzustellen und zu schreiben verstehen, wird sich nicht leicht finden lassen. Aber auch der Zweck, dem die Sammlung nach dem Vorworte des Herausgebers dienen soll, „in weiteren Kreisen ernsthafter Musiker und Musikfreunde für den Geist und die Ziele der Tonkunst unserer Tage zu werben", wird nicht erreicht. Es soll ein nach Möglichkeit umfassendes Bild gegeben werden und die Namen der Schaffenden unbekümmert um ihre Eigenart, Richtung oder gar polemische Einstellung gegeneinander sollen friedlich nebeneinander gestellt werden, die Darstellenden sollen nicht aus einem besonderen Parteilager ausgewählt, dem Charakter der Werbeschriften entsprechend jedoch dem Kreise der Freunde und Anhänger des Komponisten entnommen werden, soweit sie zu einem freien und offenen Wort gegenüber dem Freunde den Mut finden.

Überblickt man die Reihe der behandelten Komponisten — es sind des weiteren in Aussicht genommen: d'Albert, Blech, Courvoisier, Debussy, Graener, Mahler, Pfitzner, Schillings, Sekles und Weingartner —, so ergibt sich, daß das in Aussicht gestellte „umfassende Bild" gar nicht gegeben und keineswegs auch für gewisse Komponisten geworben werden soll, die „Geist und Ziele der Tonkunst unserer Tage" zu mindesten so stark repräsentieren, wie eine große Zahl der durch die Sammlung Propagierten. Es fehlt vor allem Schönberg's Name in der Liste, und von dem, was sonst in der Welt das Wesen der Tonkunst unserer Tage bestimmt, wird durch Puccini und Debussy allein wohl kaum die rechte Vorstellung erweckt. Auffallend ist ferner die durchaus süddeutsche Orientierung der Auswahl.

Auch die Absicht des Herausgebers, die einzelnen Verfasser zwar dem Kreise der Freunde und Anhänger der dargestellten Komponisten, aber ohne Zugehörigkeit zu einer Partei auszuwählen, hat sich naturgemäß nicht voll verwirklichen lassen; das würde auch im Einzelfalle nicht schaden, wenn die Unbedingtheit des Bekenntnisses zum Manne und Werk mit einer nur aus völliger Hingabe erwachsenden Kenntnis und Erkenntnis verbunden ist. Bedauerlich aber ist, daß die Gesamtheit der bisher vorliegenden Bände keineswegs „den hinter den Parteirichtungen liegenden einheitlichen Willen zum musikalischen Fortschritt" erkennen läßt, wie dies dem Herausgeber als Ziel seiner Sammlung vorschwebte, vielmehr offenbart, daß sich die Mehrzahl der Autoren eingestandenermaßen oder verstohlen zu jener großen Partei bekennt, deren noch zurückhaltender Wortführer Roth mit seinem Rufe nach „gesunder Reaktion" ist.

Schließlich ist es dem Herausgeber auch nicht gelungen, seine Mitarbeiter so zu wählen, daß sie sich alle wirklich an „ernsthafte Musiker und Musikfreunde wenden. Die Voraussetzungen und Anforderungen an den Leser sind bei den einzelnen Autoren so verschieden, daß sie bald in musikalisch-technischer Beziehung auch vom ernsthaften Musikfreunde kaum ganz erfüllt werden können, bald die durchschnittliche allgemeine Bildung auch ernster Musiker übersteigen, bald aber wieder infolge zu geringen Niveaus die Interessen beider Gruppen kaum noch berühren.

So wird der vom Herausgeber in seinem Vorwort dargelegte Zweck der Sammlung nicht erfüllt; es ist keine Sammlung entstanden, sondern ein Konglomerat von Arbeiten, die auch an sich nur zum Teil eine Bereicherung der Musikliteratur bedeuten. Sie seien kurz gekennzeichnet:

I v. Waltershausen's Strauß-Essay überragt die sonstigen Beiträge ganz erheblich. Es ist alles Biographische beiseite gelassen; wo es berührt wird, setzt es die Verfasser als bekannt voraus, ebenso wie eine gute Kenntnis der Werke Straußens Vorbedingung einer fruchtbringenden Beschäftigung mit dem Büchlein ist. Historisch orientiert legt W. die Zusammenhänge mit der Vergangenheit und der weiteren Entwicklung klar, zeigt knapp das Wesentliche auf, sieht und beleuchtet die zahlreichen vorhandenen Probleme und geht in die Tiefe; er wirbt für Strauß nicht so sehr durch Wertung seines Werkes wie durch Darbietung der Grundlagen zu einer solchen. Vieles, auch Prinzipielles, fordert zum Widerspruch heraus; aber alles ist anregend und bereichernd.

II Ganz anders behandelt Unger seinen Stoff. Der größere Teil des Bandes beschäftigt sich mit der Persönlichkeit Reger's. Von Wert ist es, durch den Schüler über die Lehrart des Meisters und seine Arbeitsweise unterrichtet zu werden; aber viel überflüssiger Anekdotenkram wird aufgetischt und Alltäglichkeit zu Besonderem aufgebauscht. Die Werke werden nach Kompositionsarten in den Hauptlinien charakterisiert, treffend die Bevorzugung der Orgel aus Reger's Wesen abgeleitet und ihre Auswirkung auf andere Werkgattungen betont. Aber Erhebliches wird eben nur ge

streift, der Satz: Reger „danken wir die Erweiterung unserer Auffassung der Tonarten frei schwebend aufgestellt, ohne weitere Erläuterung oder vorhergehende Begründung. Hic Rhodus! Einstellung Unger's: „Weltumspannende Größe" Reger's!

III Knappe setzt sich bescheiden das Ziel, zum Studium der Werke Klose's anzuregen; er will weder genaue Analysen geben, noch Zusammenhänge erschöpfend darlegen. Letzteres ist ihm ausgezeichnet gelungen! Der, übrigens umfangreichste, Band besteht fast ausschließlich aus Analysen, die bald sehr ausführlich sind, bald nur aus wenigen nichtssagenden Sätzen bestehen, nirgends aber das Mittelmaß üblicher Musikführer übersteigen. Wird die Sache schwieriger (Streichquartett) so wird nicht analysiert: „hier müssen Worte geradezu abstoßend wirken und das illusorisch machen, was die Musik erstrebt und erreicht hat."

V Die Analysen sind in Oppenheim's Arbeit über Zilcher durchaus annehmbar; man merkt den tüchtigen Musiker, der weiß, worauf es ankommt, und mancherlei aufzudecken versteht. Im übrigen zeigt dies Bändchen uns einen Tiefstand, der es für ernsthafte Musiker und Musikfreunde nicht in Betracht kommen läßt. Die Grundanschauung O.'s wird durch die gern gebrauchten Phrasen vom „ewigen Abbild im Reiche der Schönheit", vom „alten, heiligen Tempel ewiger Schönheit" u. dgl. gekennzeichnet; auf ähnlichem Niveau bewegen sich Oppenheim's allgemein-ästhetisierende Ausführungen, seine Ausfälle gegen andere künstlerische Anschauungen und gegen die Kritik. Zilcher selbst wird von der Verkennung seines Wesens und der blinden Anhimmelung durch O. kaum erbaut sein. Wenn dieser schätzenswerte Künstler und liebenswürdige Komponist von seiner „Klaue des Löwen" liest, wird er hoffentlich lächeln und es vorziehen, wenn sich der Hörer „dem Kuppelbau" seines Werkes anstatt mit dem „Gefühl der Ehrfurcht" mit ganz gewöhnlicher Aufnahmefreudigkeit „naht". Der naive Leser wird auf Grund der Oppenheimschen Extasen in Zilcher den bedeutendsten lebenden Komponisten sehen müssen.

VI Auch Roth überschätzt wohl die Bedeutung seines „Helden". Aber seine Urteile sind gut fundiert, er gibt anregende Ausblicke, geht ins Allgemeine, legt Zusammenhänge und Beziehungen blos und fesselt das Interesse durch die höhere Ansprüche befriedigenden Analysen.

IV, VII, VIII Die drei Schreker, Bittner und Puccini gewidmeten Bände haben das Verdienst, das fast ausschließlich der Oper gewidmete Schaffen dieser Komponisten zum ersten Male in vollem Umfange darzustellen. Kapp's Arbeit ist als populäre Einführung brauchbar, versucht, einen kurzen Überblick über die nachwagnerische Oper zu geben und Schreker's Eigenart zu charakterisieren, ohne recht in die Tiefe zu dringen; die Behandlung der einzelnen Werke beschränkt sich fast ausschließlich auf das Textliche. Besser kommt das Musikalische in Weißmann's Buche fort, das überhaupt dem Leser mehr gibt, auch mehr von ihm verlangend. Die allgemeinen und individuellen Grundlagen des Schaffens Puccini's, dieses „künstlerisch-unkünstlerischen Meisters" und „Komponisten der Welt-Bourgoisie" werden in fesselnder Darstellung klargelegt. Die Gründe für seine Wirkung auf das Publikum und seinen Einfluß auf die Schaffenden einleuchtend erörtert. Ob man Weißmann's Motto „Wir wollen Puccini nicht tragisch nehmen" beipflichtet, ist eine Frage der Weltanschauung.

Schließlich sei noch erwähnt, daß Specht's ausgedehnte captatio benevolentiae für Bittner's Werk nicht allzu große Überzeugungskraft besitzt; vielleicht weil der Leser — trotz vieler gescheiter Ausführungen und feiner Bewertungen — sich nur widerwillig durch das hemmungslose Wortgeplätscher hindurcharbeitet.

Dr. Werner Wolffheim.

Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte von Adolf Sandberger. 1921. 330 S. 8°.

Die Fachwelt weiß es Sandberger Dank, daß er einen Teil der in „Denkmälern", Zeitschriften und Tageszeitungen verstreuten Aufsätze nunmehr gesammelt vorlegt. Es ist ein höchst beachtenswertes Stück Forscherarbeit, das uns in diesem Bande entgegentritt. Die verschiedensten Themen von der Zeit Lasso's bis in unsere Tage werden angeschlagen und alle mit der gleichen Vollendung behandelt. Das Schwergewicht liegt aber doch in den Lasso-Arbeiten, die den Geist des Meisters und der Zeit restlos zu erfassen suchen. Treffliches wird weiter über die ältere italienische Klaviermusik, über Johann Kaspar Kerll, über die Nürnberger Oper im 17. bis 18. Jahrhundert, über den Kurfürsten Karl Theodor, über Haydn'sche Werke, über Mozart's erste italienische Reise, über Zumsteeg und Schubert, Rossini, Schumann und Rheinberger beigebracht. Immer haben wir das Gefühl des Gesicherten und Ausgereiften. Möge bald der versprochene zweite Band folgen, in dessen Mittelpunkt Beethoven stehen wird.

J. W.

Musikalische Stundenbücher:

60 Choralgesänge von Johann Seb. Bach. Ausgewählt und eingeleitet von Herman Roth. XX u. 63 S. 8°.

9 deutsche Arien von G. F. Händel. Herausgegeben, gesetzt und eingeleitet von Herman Roth. XXVI u. 83 S. 8°.

Ausgewählte Lieder von Hector Berlioz. Eingeleitet und herausgegeben von Dr. Karl Blessinger XII u. 74 S. 8°.

10 Lieder aus den Jahren 1838—1858 von R. Wagner. Herausgegeben und eingeleitet von Prof. Dr. Wolfgang Golther. XIX u. 73 S. 8°.

Weihnachtslieder und Trauer und Trost von Peter Cornelius. Herausgegeben und eingeleitet von Gerh. v. Westermann. XV u. 41 S. 8°.

Missa Papae Marcelli von G. Pierluigi da Palestrina. Eingeleitet und herausgegeben von Dr. Alfred Einstein. XVII u. 47 S. 8°.

Gesellige Gesänge f. 3 Singstimmen von W. A. Mozart. Herausgegeben und eingeleitet von Dr. Bernh. Paumgartner. XXIV u. 86 S. 8°.

Capriccio in B-dur von J. S. Bach nebst einer Sonate aus Joh. Kuhnaus . . biblischen Historien. Eingeleitet und herausgegeben von Herman Roth. XIX u. 31 S. 8°.

Bagatellen von Ludwig van Beethoven. Herausgegeben und eingeleitet von Paul Bekker. XIV u. 75 S. 8°.

Lieder ohne Worte von Felix Mendelssohn-Bartholdy. Ausgewählt und mit einem Vorwort von Hermann W. von Waltershausen. XIII u. 75 S. 8°.

Dritte große Sonate D-moll von Karl Maria von Weber. Herausgegeben und eingeleitet von Dr. W. Georgi. XV u. 55 S. 8°.

Tänze aus „Zoroastre" von Jean Philippe Rameau. Herausgegeben und eingeleitet von Herm. W. von Waltershausen. XXII u. 59 S. 8°.

Ausgewählte Walzer von Joseph Lanner. Mit einer Einleitung herausgegeben von Prof. Dr. Oskar Bie. XIII u. 79 S. 8°.

Der Gedanke der musikalischen Stundenbücher ist ein trefflicher. Der Hausmusik wird ein reiches Material in einer äußeren Form zugeführt, die es ermöglicht, die Bändchen mühelos mit sich zu führen und in ihnen wie in einem guten Buche zu lesen. Die Typen sind geschmackvoll geschnitten, der Druck klar, die Ausstattung würdig. Ein Bild des Meisters schmückt jedes Bändchen. Eine Vorrede aus berufener Feder sucht zwanglos die Bedeutung des Künstlers klar zu legen und in den Geist der abgedruckten Werke einzuführen. Der Fachmann wie der gebildete Laie kann aus ihnen lernen; es fällt manches treffliche Wort. Die Reihe ist sorgfältig zusammengesetzt. Kirchliches und Weltliches, Ernstes und Heiteres, Vokales und Instrumentales, Altes und Neues, Heimisches und Fremdes lösen einander ab. Wie im 16. Jahrhundert sind der Hausmusik weite Grenzen gezogen. Besonders zu begrüßen sind die wahrscheinlich 1729 geschaffenen deutschen Arien Händel's, die leider den meisten Musikern fremd sind. Auch Richard Wagner's Lieder dürften erst in der vorliegenden äußeren Form in weitere Kreise dringen. Peter Cornelius' Weihnachtslieder genießen ja schon lange musikalisches Hausrecht. Der Abdruck der Missa Papae Marcelli Palestrina's wird vielleicht bei manchem Laien Befremden erregen. Aber sollen nicht unsere weiteren musikalischen Kreise auch mit den Hauptwerken der Kirche Fühlung gewinnen? Einstein's wertvolle Einleitung weist auf die programmatische Bedeutung der Marcellusmesse hin. Interesse daran ist ja schon durch Pfitzner's „Palästrina" geweckt worden. Hübsch tritt in einem anderen Stundenbuche die Beziehung Kuhnau und Bach hervor, geknüpft durch das Band des Programmes. So hat jeder Band seinen eigenen Reiz und erfüllt im Rahmen des Ganzen eine besondere wichtige Aufgabe. Noch sind gar manche Gebiete zu berühren, noch sind für den Ausbau der Sammlung reiche Möglichkeiten vorhanden, die auch sicherlich werden ausgenutzt werden. Wünschen wir den Stundenbüchern ein reiches Leben. J. W.

J. S. Bach, Sechs Sonaten und sechs Suiten für Violine und Violoncellosolo, herausgegeben von Ernst Kurth, XXI u. 157 S.

R. Schumann, Frauen-Liebe und -Leben, herausgegeben von W. Courvoisier, XV u. 34 S.

C. M. v. Weber, Lieder zur Gitarre, herausgegeben von L. C. Mayer, XVI u. 44 S. Je 12 *M*.

Erlesenen, kleineren Tonschöpfungen aller Art und Zeit möchten diese Stundenbücher einen Ehrenplatz schaffen im musikalischen deutschen Hause. Zum rein musikalischen Genießen gesellen sie das Wissen von Wesen und Bedeutung des Komponisten, von der Welt, die sein Werk umgab und bedingte. Hervorragende Kenner und Künstler sind es, die sich so um die Vertiefung des Verständnisses bemühen. — Von den vorliegenden neuen Heften erscheint mir das Kurth'sche als etwas zu schwerblütig für das Fassungsvermögen eines durchschnittlichen Musikfreundes. Es dürften ihrer nicht viele sein, denen durch seine inhaltsvollen Darlegungen der Harmoniereichtum der Bachschen „Linie" sich klarer erschließen möchte. Mit leisem Bedauern vermisse ich in ihnen auch die historische Orientierung, wenigstens in großen Zügen, über die spezifisch, vollgriffige Spielweise der älteren deutschen Violinisten, Namen wie Vierdanck, Biber, Walther. Ein Hinweis auf sie wie auf Froberger's Spielweise con discrezione, die für den ganzen vorklassischen Instrumentalstil von grundlegender Bedeutung war, würde Bach's Stellung heller beleuchtet haben. — Mayer's Auswahl von Weber's Gitarreliedern darf im Hinblick auf die wachsende Wiederbelebung des Instruments freudig begrüßt werden. Ihr kann nicht genug echtes Kunstgut zugeführt werden, um sie vor dem Versanden in seichtem Dilettantismus zu bewahren. Ein mit Liebe gezeichnetes Bild von dem Liedschaffen unsers Opernmeisters wirbt nachdrücklich um Beachtung dieser zu Unrecht vergessenen vielseitigen und mannigfaltigen Schöpfungen. Für Weber's Stellung in der Geschichte des Liedes wäre es, nebenbei bemerkt, vielleicht erwünscht gewesen, bei dem Liede Opitzens „Ich empfinde fast ein Grauen" auf H. Albert und bei den italienischen Canzonetten auf die Literatur der alten Madrigale ein Streiflicht fallen zu lassen. — Mit ungetrübter Freude legte ich Courvoisier's Schumann-Heft aus der Hand. Es ist ein Stundenbuch, wie es sein soll. Wenige, aber deutliche Striche zeichnen Schumann's Verhältnis zum Lied, seine Eigenart andern Meistern gegenüber, lassen den Musikfreund sich einfühlen in den Gedanken- und Gefühlsinhalt des Liederzyklus und erschließen ihm so das Ganze wie das Kleine in ihm.

M. S.

Broderna Lagerstroms Forlag, Stockholm.

Kungl. Musikaliska Akademien 1771—1921. Minnesskrift av Olallo Morales Tobias Norlind. 1921. 271 S. 8° mit vielen Abbildungen.

J. G. Cottasche Buchhandlung Nachfolger, Stuttgart und Berlin.

Thusnelda Fetzer: Lehrgang zur Bildung des Klangbewußtseins. 1921. 59 S. 8°.

Noch immer hat sich die Überzeugung nicht genügend Bahn gebrochen, daß für jedes ernsthafte Musikstudium die Ausbildung des sog. „relativen Gehörs" (für den des absoluten Klangbewußtseins ermangelnden Schüler) eine unabweisbare Vorbedingung ist. Doch mehren sich in der letzten Zeit erfreulicherweise die Versuche, das Musikdiktat als wesentliches Mittel zur Gehörsbildung systematisch durchzubilden. Der vorliegende „Lehrgang zur Bildung des Klangbewußtseins" (der Titel kann leicht irreführend wirken!) verfolgt einen ähnlichen Zweck. In methodischer Anordnung, die (z. T. auf Dalcroze fußend) viel Neues und Anregendes enthält, wird der gesamte Stoff zur Bildung des „bewußten Gehörs" — melodische Intervalle, Zusammenklänge einfacher und komplizierterer Art, sowie Akkordfolgen — behandelt. Für den praktischen Gebrauch beim Unterricht fehlt es an einer genügenden Anzahl von Beispielen, da die Absicht der Verfasserin nur auf die Aufstellung der Methode ging. Ebensowenig ist der Rhythmik Aufmerksamkeit geschenkt. Doch ist das Büchlein als Ergänzung zu Aufgabenbüchern oder z. B. zu Riemann's „Katechismus des Musikdiktats" gut brauchbar.

Dr. Ludwig Brav.

Casa Editrice Musicale Italiana, Firenze.

Edizione Nazionale di Musica Classica Italiana.

Vol. II: G. Frescobaldi, Quindici Capricci trascritti per Pianoforte ed illustrati da Felice Boghen. 96 S. 4°. Lire 12.—.

Die dem „I° Libro di Capricci" (1628), „I° Libro di Toccate" (1637) und den „Fiori musicali" (1635) entlehnten Tonsätze sind von Boghen für den praktischen

Gebrauch bearbeitet worden. Die Ausgabe verdient Anerkennung und wird sicherlich dazu beitragen, die bedeutende Kunst Frescobaldi's in breitere musikalische Kreise einzuführen. J. W.

Vol. III: G. Frescobaldi, Sei Madrigali a 5 voci (dalla edizione di Pietro Phalesio-Anversa 1608) trascritti e reintegrati da Felice Boghen. Part. 29 S. 4°. Lire 8.—.

Die sechs Madrigale sind dem ersten Buche der fünfstimmigen Madrigale entnommen, von dem sich ein unvollständiges Exemplar in der Christ Church in Oxford und mehrere Stimmbücher in der Schloßbibliothek Crayn bei Liegnitz erhalten haben. Es fehlt der Altus. Mit sorgfältiger Beobachtung des Stimmgewebes und feinem Stilgefühl hat Boghen die Ergänzung vorgenommen und Madrigale für die Praxis gerettet, die mit zum Klangschönsten gehören, was innerhalb dieser Form geschaffen worden ist. Die Arbeit Boghen's verdient herzlichen Dank. J. W.

Edizione Ricordi, Milano.

Felice Boghen, Toccate per Clavicembalo o Pianoforte di antichi maestri italiani riunite, rivedute e illustrate. 193 S. 4°. Lire 8.—.

Die Sammlung enthält Toccaten von Claudio Merulo, G. Frescobaldi, Michelangelo Rossi, B. Pasquini, A. Stradella, A. Scarlatti, D. Scarlatti, D. Zipoli, A. B. della Ciaja, F. Durante, B. Marcello, M. Clementi, F. Pollini, P. Scarlatti und dem Herausgeber selbst, der, wie schon seine bei Ricordi erschienenen Sei Fughe und vor allem die in Florenz gedruckte Fuga cromatica über ein Thema von Feruccio Busoni erweist, ein pianistisch gut durchgebildeter, gediegener Kontrapunktiker ist. Mit großer Liebe versenkt sich Boghen in die alte Kunst und interpretiert sie feinsinnig. J. W.

Felice Boghen, Fughe per Clavicembalo o Pianoforte di antichi maestri italiani raccolte, rivedute e illustrate con prefazione di Arnaldo Bonaventura. 222 S. 4°. Lire 8.—.

Das Studium dieser alten fugierten Sätze von Frescobaldi, B. Pasquini, G. Bencini, C. F. Pollaroli, A. B. della Ciaja, D. Scarlatti, F. Durante, N. Porpora, G. B. Martini und M. Clementi, die durch F. Boghen's Ausgabe eine liebevolle und verständige Ausdeutung erfahren haben, ist jedem Musiker angelegentlich zu empfehlen. J. W.

Societa Tipografico-Editrice Nazionale, Torino.

Giovanni Pierluigi da Palestrina, Canzonette e facili Madrigali a 3 ed a 4 voci. Trascrizione moderna colla riduzione delle voci a cura di F. Boghen.

Die Gesänge sind dem 28. Bande der Gesamtausgabe entnommen und umfassen die Nummern $III_{,1-1}$, $I_{,7}$, $I_{,12}$, $II_{,15}$ und $I_{,18-21}$. Die drei- und vierstimmigen Kanzonetten kamen erstmalig 1601 und 1597, die Madrigale im 1. und 2. Buch der Madrigale 1636 und 1644 heraus. Die Neuausgabe Boghen's gibt die Sätze in modernen Schlüsseln mit Bezeichnung des Tempos und des Vortrags. Auf Schritt und Tritt erkennt man den geschmackvollen Musiker. Nur seine Verwendung des Bogens ist mir nicht ganz klar geworden, zumal Atemzeichen die durch ihn geschaffne große ruhige Linie zerschneiden. Die Metronomangaben übertreiben dann und wann das Tempo. J. W.

Ausgegeben am 1. April 1922.

Für die Schriftleitung z. Zt. verantwortlich: Professor Dr. Johannes Wolf, Berlin-Friedenau, Beckerstraße 2, an den alle Sendungen zu richten sind.

Grundlagen einer musikalischen Volksliedforschung

Von

Hans Mersmann, Berlin

II. Die Probleme

1.

Nachdem die bibliographische Erfassung des gesamten Volksliedmaterials untersucht wurde[1]), ist es möglich, dieses Material zu überblicken. Alles, was handschriftliche und gedruckte Sammlungen an Liedern enthalten, ist zusammengefaßt und geordnet. Der Anblick ist bunt genug. Rohe, unbehauene Melodien liegen neben durchgebildeten Schreibtischprodukten, seltene Gelegenheitslieder neben vielgesungenen echten Volksliedern, Denkmale vergangener Jahrhunderte neben Erzeugnissen der letzten oder vorletzten Liedertafelliteratur. Alles ist unter dem Sammelbegriff des Volkslieds geeint. So kommt es, daß die Probleme der Volksliedforschung, verglichen mit andern Gebieten wissenschaftlicher Arbeit schwer zu fassen sind. Schon was diesen andern Gebieten meist als gegeben vorliegt, ist bei ihr in höchstem Grade problematisch: das Material. Die verschiedenartige Fülle der Erscheinungen hat von jeher die Begrenzung und Erklärung des Volksliedbegriffs gehindert.

Es müßte also von neuem mit einer Begriffsbestimmung begonnen werden. Fraglich erscheint, ob eine solche Begriffsbestimmung überhaupt möglich ist. Jeder Versuch, das Volkslied literarisch oder musikalisch nach irgend einer Richtung hin fest abzugrenzen, führt zu der Erkenntnis, daß ganze Komplexe von Liedern über diese Grenzen hinausdrängen. Eine formale, inhaltliche oder stilistische Festlegung des Volksliedes scheint schlechthin unmöglich. Andererseits sind Definitionen, welche so allgemein gehalten sind, daß sie in der Tat die Gesamtheit des Begriffs umspannen, im Grunde zwecklos, denn sie sagen kaum mehr als der Begriff selbst.

Eine Erkenntnis ist zunächst von Bedeutung: das Volkslied ist im Grunde weder ein literarischer noch ein musikalischer, sondern ein kulturgeschichtlicher Faktor. Es ist gar nicht musikalisch bedingt, sondern es ist allein das bindende Moment zwischen Liedtypen, welche sonst so gut wie nichts miteinander gemein haben. Als ein aus der Kultur eines Volkes bedingter Faktor schlägt es einen Kreis durch die Gattungen und Arten des Liedes. Dieser Kreis trifft die

---

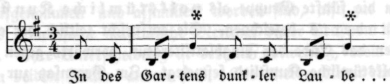
1) Eine erste Studie „Bibliographische Vorfragen" wurde in Heft 2 dieses Jahrgangs (S. 141 ff) veröffentlicht. Zu den dort gemachten Literaturangaben bemerke ich ergänzend, daß „das Lied der deutschen Kolonisten in Rußland" von Georg Schünemann zur Zeit der Veröffentlichung vorliegender Arbeit noch nicht erschienen war und daher nicht benutzt wurde.

Liedgattungen verschieden: einige werden von ihm ganz aufgezehrt, d. h. die ihnen angehörenden Lieder sind schlechthin Volkslieder, andere fallen nur teilweise in den Kreis des Volkslieds, wieder andere werden eben berührt. Was aber musikalisch begrenzt oder erklärt werden kann, ist nicht das Volkslied als Ganzes, sondern allein ein Liedtypus, soweit er dem Volkslied angehört. Daraus erwächst die Frage: welche Arten von Liedern unter den Begriff des Volkslieds fallen; ihre Beantwortung ist zunächst ein Ersatz für eine Definition. Erst dann kann untersucht werden, ob in der Zugehörigkeit verschieden gearteter Lieder zum Volkslied ein Gemeinsames liegt.

Trotz der starken inneren und äußeren Gegensätze innerhalb des Volkslieds läßt sich eine beschränkte Anzahl typischer Grundformen nicht immer zwingend herausschälen, da gerade hier der Reichtum an Übergangsformen unendlich groß ist. Der folgende Einteilungsversuch ist durchaus nicht der einzig mögliche. Er geht von musikalischen Gesichtspunkten aus, wenn auch die Teilung über das Musikalische hinausreicht. Das Teilungsprinzip ist das Wesen des Liedes. Darin ist begründet, daß sowohl inhaltliche wie chronologische Gesichtspunkte mitwirken, ohne allein maßgebend zu sein.
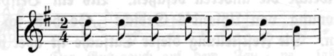
Von den acht Gruppen, welche auf diese Weise entstehen, nimmt die erste den größten Raum ein. Sie umfaßt alle die Lieder, welche man zunächst instinktiv als Volkslieder bezeichnen würde. Diese sind für unser Empfinden im eigentlichen Sinne zeitlos. Ihre Quellen sind oft verschüttet, aber auch wo sie nachweisbar sind, ist dieser Nachweis ganz unwesentlich. So wie die Verfasserschaft Uhland's für „Ich hatt' einen Kameraden" fast bedeutungslos geworden ist, weiß z. B. kaum einer auch der Gebildeten, welche das Lied „Wem Gott will rechte Gunst erweisen" singen, daß sein Komponist Friedrich Theodor Fröhlich heißt. Die Lieder dieser Gruppe sind im höchsten Grade Gemeingut; ihre Fortpflanzung wird durch die breitesten Schichten des Volkes getragen. Sie entsprechen vornehmlich dem Empfinden des 19. Jahrhunderts und sind zumeist in diesem entstanden. Auch eine beschränkte Anzahl älterer Lieder gehört hierher, welche die Merkmale ihrer Zeitlichkeit völlig verloren haben und von dem Empfinden der jeweiligen Gegenwart gewissermaßen aufgesogen worden sind. Beispiele sind aus dem 16. Jahrhundert „Insbruck, ich muß dich lassen", aus dem 18. Jahrhundert „Prinz Eugen, der edle Ritter". Diese Lieder sind zeitlos im Gegensatz zu anderen gleichzeitigen, deren Wiederbelebung immer etwas Archaistisches behält. Musikalische Merkmale, welche diese ganze Gruppe umspannen, sind schwerer zu fassen. Man kann zunächst sagen, daß ein hoher Grad von Plastik typisch für sie ist: größte Einfachheit aller Beziehungen, verbunden mit einer starken Ausdruckskraft. Das gilt sowohl für die Melodik, deren Bindungen durch Anschluß an Tonleiter und Dreiklang gegeben sind, (große Einfachheit der harmonischen und rhythmischen Beziehungen ist selbstverständlich) als auch besonders für die Form, deren Teile sämtlich in einem klaren und ausgeprägten Verhältnis zueinander stehen. Der Ausdruck liegt auf der Linie starker und einfacher Empfindungen; er umfaßt Lustgefühle bis zu einer beträchtlichen Stärke und biegt Unlustgefühle meist in der Richtung des in gutem Sinne Gefühlvollen oder Sentimentalen um.

Im Gegensatz hierzu hat die zweite Gruppe wesentliche Merkmale des Zeitlichen. Ich kennzeichne sie durch den Begriff „Flugblattlieder". Nicht alle hierher gehörigen Erscheinungen sind durch Flugblätter verbreitet worden (andererseits umfaßt die wirkliche Flugblattliteratur einen weit größeren Kreis von Liedern als den hier gemeinten), aber diese Art der Fortpflanzung entspricht dieser Gruppe im innersten. Die Lieder sind zumeist in den letzten Jahrzehnten des 18. und den ersten des 19. Jahrhunderts verbreitet. Ihre Texte wurzeln stark in der Literatur jener Zeit. Was sie ziemlich deutlich gegen die anderen Gruppen scheidet, ist ihr Pathos. Sie entstammen durchweg einer begrenzten Gefühlssphäre. Sie arbeiten mit stärksten Reizwirkungen, sind daher, normativ beurteilt, meist minderwertig. Die Texte nähern sich der Ballade, der schaurigen oder rührenden Erzählung (Heinrich schlief bei seiner Neuvermählten — Ich lebte einst im deutschen Vaterlande — Müde kehrt ein Wandersmann zurück), seltener sind es unmittelbare Empfindungen (Nur noch einmal in meinem ganzen Leben — Geduldig trag' ich alle meine Leiden). Musikalisch ist diese ganze Gruppe leicht zu erkennen: ihr Ausdrucksbereich ist begrenzt und liegt in der Richtung des in schlechtem Sinne Sentimentalen. Als harmonisches Kennzeichen dieser Lieder könnte man das relativ häufige Auftreten von Unterdominante, Tonikaparallele und vor allem von Wechseltönen in Anspruch nehmen. Ihr rhythmisches Eigenleben tritt meist hinter Melodik und Deklamation zurück. Melodisch fällt einerseits die Neigung zu größeren Stufenbildungen und die Bevorzugung der reizstarken Intervalle (Terz und Sexte) auf, andererseits eine Vorliebe für größere Linien im Gegensatz zur ersten Gruppe, in welcher kleine Linien oder prägnante Motivbildungen vorherrschen. Die absolute Kraft des Melodischen ist in der Regel groß und verleugnet gelegentlich alle Forderungen des Rhythmus und der Deklamation:



Die Lieder dieser Gruppe führen auf dem Lande und in den unteren Volksschichten ein noch immer erstaunlich zähes Leben.

Die beiden folgenden Gruppen haben wesentliche Züge gemeinsam: die eine umfaßt die Kinderlieder und Kinderspiele, die andere die eben so weit verbreiteten Scherz-, Spott- und Tanzlieder, welche man in Südwestdeutschland „Stumpeliedle" oder „Schnörkel" nennt. Ihr wesentlichstes Merkmal ist ihre Kürze. Sie sind überwiegend ein- oder zweistrophig, von einfachstem Bau, oft Vierzeiler. Wie textlich in dieser Gruppe die Gelegenheitslieder vorherrschen, so sind auch ihre musikalischen Beziehungen von größter Einfachheit. Hunderten von Kinderliedern liegt das immer wiederkehrende Motiv der tonischen Quinte und ihres Wechseltones zu Grunde:



Ihre Form ist, wie häufig im Kinderlied, die Singzeile oder die ein- bis zweiperiodische Singstrophe. Bei diesen wurzelt die Melodik meist unmittelbar im Dreiklang, bei den Singzeilen in der Tonleiter. Das harmonische Eigenleben dieser Lieder ist völlig verkümmert, das rhythmische allein in den Tanzliedern und hier von ausschlaggebender Bedeutung, die Form als solche ist zurückgedrängt und das Melodische von elementarer Gewalt. Das Merkmal des Elementaren trifft diese beiden Gruppen am stärksten, verbunden mit dem Moment der Improvisation. Die Lieder sind in unmittelbarstem Sinne Volkslieder; sie erscheinen gleichsam eben erst vom Sänger gebildet. Für sie gilt einzig das, was eine vulgäre Erklärung fälschlich für die Gesamtheit der Volkslieder in Anspruch nahm: sie haben keinen Verfasser und Komponisten. Sie sind viel zu kunstlos, um jemals „gebildet" worden zu sein; sie sind unter vielen, meist nicht mehr erkennbaren Einflüssen entstanden, nachgesungen, umgeformt oder auf dem Wege instinktiver Assoziationen frei gebildet. Allein in ihnen hat sich die Improvisation in ihrer ursprünglichen Bedeutung bewahrt: sie steigert sich nicht nur in den Worten, sondern auch im Musikalischen von der Umbildung zur Neubildung. Das gilt besonders für das Kinderlied. Jede natürliche Mutter wird bei ihrem Kinde im tiefstem Sinne des Volkslieds produktiv. Ein letztes wesentliches Merkmal dieser beiden Gruppen ist ihre völlige Zeitlosigkeit. Sie sind in gewisser Weise immer da gewesen, wenn auch früher nie aufgezeichnet und in den heute vorliegenden Formen kaum viel über das letzte Jahrhundert zurückreichend.

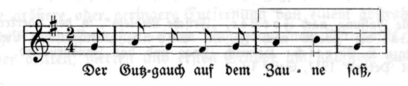
Im Gegensatz hierzu sind die nun zu besprechenden Gruppen zeitlich gebunden. Jede von ihnen umfaßt einen nur kleinen Kreis von Liedern. Sie sind in ihrer Ausdehnung begrenzt, während die erste, dritte und vierte Gruppe nahezu unbegrenzt genannt werden können.

Man kann die fünfte Gruppe als volkstümliche Kunstlieder des 19. Jahrhunderts bezeichnen. Sie entspricht zeitlich der ersten, ist also rückwärts gegen das Ende der Flugblattliteratur, vorwärts gegen das eigentlich neuzeitliche volkstümliche Kunstlied festgelegt. Im Gegensatz zur ersten Gruppe sind diese Lieder keine Volkslieder im engeren Sinne, sondern Kunstlieder, welche vorübergehend im Volke gelebt haben. Während jene zeitlos geworden sind, zeigen diese oft starke Merkmale ihrer Entstehungszeit. Das Volk hat sie nur bedingt aufgenommen. Es hat sie zwar auch weiter getragen und zersungen, doch es hat sie fallen lassen, ehe sie ganz in seinen Besitz übergegangen, ehe sie ihm selbst völlig assimiliert waren. So leben diese Lieder weiter, ohne zu verschwinden, aber auch ohne die Aussicht, einmal Gemeingut werden zu können. Vielen unter ihnen kann nach Analogien aus der Vergangenheit baldiger Untergang prophezeit werden, denn solche Lieder hat es zu allen Zeiten gegeben, und stärker als vorher zeigt sich hier, daß die vorliegende Gruppierung der Erscheinungen vom Standpunkte der Gegenwart aus gesehen werden will. Musikalisch gründet sich die Ablehnung oft darauf, daß diesem Liedtypus die Plastik und zwingende Einfachheit fehlt, welche die anderen besaßen. Als ein Beispiel möchte ich die Kreutzer'sche Vertonung von Uhland's Gedicht „So hab' ich denn die Stadt verlassen" anführen. Die Feststellung dieser Tatsache ist aber nicht notwendiger-

weise mit einer negativen Kritik verbunden. Oft ist es lediglich der zu kunstvolle formale Bau, der zu weit gespannte melodische Bogen, die zu komplizierte harmonische Entwicklung, welche hinderten, daß ein wertvolles Lied zum Volkslied geworden ist. Als ein Beispiel für diese Art von sekundären Volksliedern könnte man G. Herwegh's „Die bange Nacht ist nun herum" ansehen, wie es J. W. Lyra vertont hat.
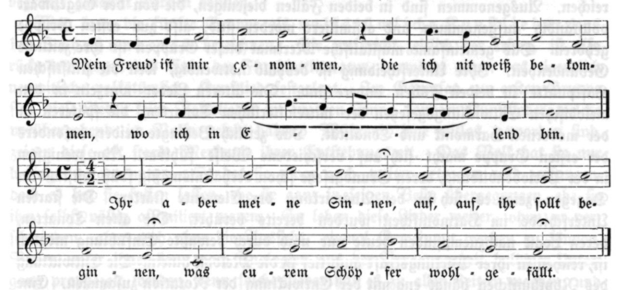
Dieser nahe verwandt ist die sechste Gruppe, welche die neuzeitlichen volkstümlichen Kunstlieder umspannt. Die Lieder dieser Gruppe, welche kleiner ist als die vorige, stehen gewissermaßen an einer andern Stelle auf derselben Linie. Während der an die lebendige Fortpflanzung geknüpfte Entwicklungsprozeß bei jenen abgeschlossen ist, ist er hier noch im Fluß. Äußerlich ist für diese Lieder im Gegensatz zu den vorigen kennzeichnend, daß ihre Verbreitung meist örtlich begrenzt oder an einen bestimmten Kreis von Sängern (etwa Soldaten) gebunden ist. Wenn sich gemeinsame musikalische Kennzeichen fänden, müßten sie wohl in der gleichen Richtung liegen wie beim vorigen Typus. Die überwiegende Mehrzahl der hierher gehörenden Lieder hat nur beschränkten Wert und steht auf der Höhe der landläufigen Gesangvereinsliteratur. Die übrigen schwanken nach beiden Richtungen hin außerordentlich. Alle diese Lieder aber stehen dem ursprünglichen reinen Volksliedbegriff erheblich ferner.

Diese Gruppen waren gewissermaßen Anhänge des großen Komplexes der Volkslieder in der Richtung nach der Gegenwart hin. Die beiden letzten Gruppen ergänzen das Bild in ähnlicher Weise in historischer Beziehung. Ich bezeichne als siebente Gruppe die volkstümlich gewordenen Lieder von der Mitte des 17. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts als achte die Lieder, die vor 1650 zurückreichen. Ausgenommen sind in beiden Fällen diejenigen, die von der Gegenwart vollständig aufgenommen und assimiliert worden sind, also zur ersten Gruppe gehören. Das gemeinsame musikalische Merkmal dieser Gruppen ist ihre zeitliche Gebundenheit. Ihre Unterscheidung ist deshalb notwendig, weil die stilistischen Haftpunkte in beiden Fällen andere sind. Die älteren Lieder wurzeln in den melodischen Entwicklungsgesetzen der mittelalterlichen Tonarten, die späteren in der modernen Harmonik und Tonalität. Das zeitlich Bedingte beider, besonders der ersten Gruppe macht sich auf verschiedene Weise fühlbar. Am wenigsten in der Periodenbildung, deren Grundgesetze schon verhältnismäßig früh feststanden. Dagegen zeigt es sich in der Auswirkung der Elemente stärker. Die starken Unterschiede im Harmonischen wurden bereits berührt. Die alten Tonarten, deren Logik nachzuempfinden heute nur noch durch bewußte Einfühlung möglich ist, reichen in ihrer Wirkungskraft auch tief in die Melodik hinein. Die Entwicklung des Rhythmischen hängt eng mit der Entwicklung der Notation zusammen. Eine Nachwirkung ältester improvisierender Aufführungspraxis zeigt die Volksliedliteratur noch im 16. Jahrhundert in der übermäßigen Dehnung der Zeilenenden:



Bei den verhältnismäßig wenigen Liedern der späteren Epoche liegt die Gebundenheit zumeist in der geringeren Spannkraft der Motive und periodischen Teilbildungen und in der starken Regelmäßigkeit des Aufbaus. Hier tritt bisweilen der unmittelbare Einfluß des Chorals in die Erscheinung, in dem man eine bedeutende Kraftquelle für die gesamte Liedliteratur dieser Zeit sehen muß. Er äußert sich in Schlußbildungen, charakteristischen Einzelmotiven oder unbestimmteren Anlehnungen ganzer Linien. Beide Gruppen gehören dem allgemeinen Begriff des Volkslieds nur bedingt an; sie stehen fast als ein Fremdkörper in ihm, ohne daß es möglich wäre, sie von dem Begriff innerlich zu trennen, an dessen Grenze sie stehen. Zahlenmäßig überwiegt die erste der beiden Gruppen; aus der Zeit um 1700 sind wenige Volkslieder auf uns gekommen. Dennoch bleibt auch diese Zeit als Quelle wichtig, denn sie bewahrt einen großen Teil ihrer Melodien in den Liedformen der Instrumentalmusik, besonders in den Tanzformen.

Es war betont worden, daß viele der älteren Lieder das Zeitliche in einem hohen Grade abgestreift und sich einem modernen Empfinden angepaßt haben. Das ist durchaus nicht nur übertragen zu verstehen, sondern zeigt sich, wenn auch verschieden stark, in Veränderungen der musikalischen Struktur. Die Anpassung liegt melodisch oft in der Richtung der Vereinfachung, der Abstreifung von nicht ganz wesentlichen Teilen der Linie, harmonisch in der engen Beziehung auf die Kadenz, rhythmisch in der Streckung oder Zusammenziehung der einzelnen Werte auf den Wechsel von leicht und schwer innerhalb der einfachsten metrischen Grundformen. Isaac's Innsbrucklied veranschaulicht diese Entwicklung besonders gut; ich zitiere seine zweite Periode in den beiden Fassungen von 1539 und 1653[1]). Hier ist die rhythmische Assimilation der späteren geistlichen Umdichtung (Nun ruhen alle Wälder) mit einem erheblichen Verlust an Kraft verbunden:



Durch die Gegenüberstellung dieser Grundformen ist wohl der Komplex aller im Volke lebenden Lieder umspannt. Wenn auch zahlreiche Übergangsformen ihre Grenze verwischen und andererseits die an der äußersten Grenze des Volks-

[1]) Die erste Fassung nach Forster, „Frische Liedlein", in der Übertragung bei Erk-Böhme II, 743 a; die zweite nach F. M. Böhme, „Altdeutsches Liederbuch" 1913, Seite 333. Dazu H. Rietsch: Heinrich Isaac und das Innsbrucklied. „Jahrbuch der Musikbibliothek Peters" 1917, Seite 19.

liedbegriffs stehenden Gruppen bei oberflächlicher Betrachtung überhaupt nicht zugehörig erscheinen, sind doch wesentliche Gegensätze ans Licht getreten.

Von neuem erscheint das Material als Gesamtheit. Das Ziel, den Begriff des Volkslieds als eine alles umspannende Einheit zu erfassen, scheint schlechthin unerreichbar. Allein die für die einzelnen Gruppen aufgestellten musikalischen Merkmale sind so gegensätzlich, daß an eine Vereinigung kaum noch gedacht werden kann. Ihre Zusammengehörigkeit ist verschieden groß. Die erste Gruppe der eigentlichen Volkslieder steht allein, die dritte und vierte der Scherz- und Kinderlieder in ihrer Nähe. Daneben stehen in dem engeren Zusammenhang einer zeitlichen Ergänzung die übrigen Gruppen in chronologischer Folge: die achte umfaßt die zeitlich bedingten Volkslieder des 15. und 16. Jahrhunderts, die siebente die des 17. und 18., dieser schließen sich die „Flugblattlieder" an, dann folgen die volkstümlichen Kunstlieder des 19. Jahrhunderts und die neuzeitlichen. Das legt den Gedanken nahe, die einzelnen Gruppen noch weiter zu höheren Einheiten zusammenzufassen.

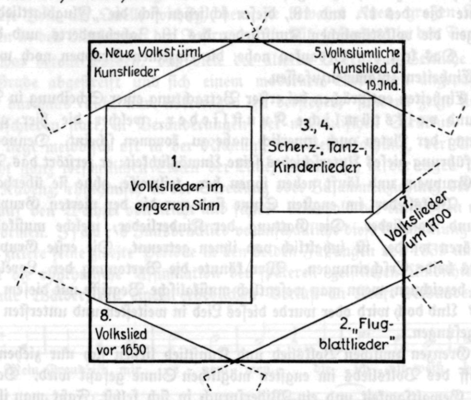
Diese Einheiten entsprächen bei erster Betrachtung einer Scheidung in Volkslieder und volkstümliche Kunstlieder, welcher die hier gewählte Gruppiernng der Arten auch innerlich nahe zu kommen scheint. Dennoch zeigt die Durchführung dieses Unterschiedes seine Unmöglichkeit: er zerstört das Wesentliche der Gruppen und läuft neben ihnen her, teilweise, ohne sie überhaupt zu berühren. Volkslieder im engsten Sinne sind nur die der vierten Gruppe, die Scherz- und Tanzlieder. Die Gattung der Kinderlieder, welche musikalisch zu ihnen gehören würde, ist inhaltlich von ihnen getrennt. Die erste Gruppe umfast bereits beide Erscheinungen. Wer könnte die Vertonung der „Loreley" als Volkslied bezeichnen, wenn man wesentlich musikalische Begriffe mit diesem Worte verbindet? Und doch wird oder wurde dieses Lied in weitesten und untersten Volksschichten gesungen.

Feste Grenzen zwischen Volkslied und Kunstlied ließen sich nur ziehen, wenn der Begriff des Volkslieds im engsten möglichen Sinne gefaßt wird. Das aber wäre eine Gewaltsamkeit und ein Widerspruch in sich selbst. Faßt man ihn notwendigerweise weiter, so fällt ein Wesensunterschied zwischen Volkslied und Kunstlied überhaupt fort. Von den acht typischen Grundformen sind die Lieder der zweiten, fünften und sechsten Gruppe wesentlich Kunstlieder, die der dritten und vierten wesentlich Volkslieder, die der ersten gemischt. Die Lieder der siebenten und achten Gruppe lassen sich überhaupt nicht als das eine oder andere bezeichnen, da sich die Begriffe bei historischer Einstellung wesentlich verschieben.

Wenn eine Trennung der Gruppen zwischen der ersten, dritten und vierten einerseits und den übrigen andrerseits vorgenommen werden soll, so kann sie nur durch ihre verschieden starke Verankerung in ihrer Entstehungszeit gegeben sein, wäre also in erster Linie wieder nicht vom Begriff des Volkslieds, sondern vom Standpunkt des gegenwärtigen Betrachters aus gesehen. Die Bindung im Zeitlichen ist nun freilich die Ursache von Stilgegensätzen; ein Gradmesser für diese ist ihre größere oder geringere Entfernung von einem abstrahierten, reinen Volksliedbegriff, gewissermaßen einem angenommenen Kernpunkt. Dem stehen die Lieder der dritten, vierten und ersten Gruppe am nächsten, aus den übrigen

heben sich die „Flugblattlieder" heraus, die anderen folgen in größerer Entfernung. Die „Flugblattlieder" sind der einzige Typus der späteren Gruppen mit einer ausgeprägten Physiognomie. Die Vorliebe für ihn kann mit einer Beobachtung John Meier's zusammengebracht werden, daß der Geschmack und die innere Einstellung des Volkes zur Kunst einer Entwicklung entspricht, die etwa hundert Jahre zurückliegt, - eine Beobachtung, die sich nach meinem Empfinden sonst nicht uneingeschränkt auf das Musikalische übertragen läßt.

Folgende Skizze versucht, abschließend zu verdeutlichen, wie weit der große Kreis des Volkslieds in die einzelnen Liedgattungen hineinreicht; welche vollständig in ihm enthalten, welche ihm nur teilweise zugehörig sind und welche nur eben von ihm berührt werden.



Der Volksliedbegriff ist begrenzt, aber noch nicht erklärt. Der Weg zu seiner Bestimmung konnte nur über die Beschreibung der ihm angehörenden Liedgattungen gehen. Es ist nun die Frage zu stellen, ob irgend welche Merkmale allen diesen Gattungen innerhalb der Grenzen des Volkslieds gemeinsam sind. Eine solche Feststellung gemeinsamer Merkmale, welche oft mit einer Erklärung verwechselt wird, muß erneut von der Frage ausgehen: aus welchen Gründen ein Lied volkstümlich oder besser „volkläufig" (John Meier) geworden ist.

Die Frage läßt sich für die dritte und vierte Gruppe natürlich nicht stellen, denn diese Lieder sind nicht volkläufig geworden, sondern sind es von sich aus; sie kommen nicht von außen ins Volk herein, sondern von innen heraus. Für die erste Gruppe werden in vielen Fällen innere, auch wesentlich musikalische Gründe angenommen werden können. Hier ist es meist die unmittelbare tiefe Gefühlswirkung in der Verbindung von Wort und Ton, welche das Lied zum Volkslied gemacht hat, vorausgesetzt, daß die genannten musikalischen Ge-

[1]) Kunstlieder im Volksmunde. (a. a. O.) Einleitung.

sichtspunkte zutreffen. Das gilt uneingeschränkt auch für die volkläufig gebliebenen Lieder der siebenten und achten Gruppe.

Meist aber wird die Frage dadurch kompliziert, daß die Gründe für die Zugehörigkeit eines Liedes zum Volke nicht oder nicht nur auf musikalischem Gebiete liegen. Neben der Melodie steht als stärkstes Bindemittel der Text, und auch hier ist das Motiv der Volkläufigkeit verschieden: zu dem künstlerischen Eigenwert, seiner Gefühlswirkung treten seine Gegenständlichkeit, seine unmittelbare Beziehung zum Leben des Volkes und die Tradition als erhaltende und die Fortpflanzung eines Liedes befruchtende Faktoren.

Die Gegenständlichkeit verdichtet sich bei vielen Liedern zur stofflichen Reizwirkung. Nur hieraus läßt sich z. B. die Beliebtheit der „Flugblattlieder" verstehen; es ist noch immer die Zugkraft der alten „Moritat", die hinter ihnen steht. Die groben stofflichen Wirkungen ihrer Texte: Gespenster, Friedhof, Selbstmord sind die unmittelbaren Erben dieser Gattung, und ein Lied wie die noch heute gesungene Ballade von dem verführten Mädchen, welches sich vor einen Eisenbahnzug wirft, fordert die Ergänzung jener blutrünstigen Jahrmarktbilder geradezu heraus. Die stoffliche Wirkung ist bei diesen Liedern mit einer elementar melodischen meist verbunden.

Die stoffliche Reizwirkung als Grund für die Volkläufigkeit eines Liedes ist häufig, fast gleichbedeutend aber steht ein anderes Motiv neben ihr: die Kraft der Idee, welche ein Lied vertritt. Die Idee ist als solche Eigentum des Volkes, das Lied ist lediglich ihr Symbol. Die drei großen Faktoren des Volksempfindens, welche in seinem Liede als Ideen zum Ausdruck kommen, sind Religion, Vaterland und Heimat. Besonders in den geistlichen und vaterländischen Liedern tritt die überragende Kraft der Idee oft unmittelbar in Erscheinung. Der Grund für die Volkläufigkeit eines solchen Liedes ist weder seine Weise noch sein Text noch seine stoffliche Wirkung (diese drei Motive brauchen garnicht einmal notwendig vorhanden zu sein), sondern das Lied ist allein Symbol, Repräsentant des Gedankens, welchen es vertritt. Das bezeichnendste Beispiel dieser Gattung ist die Nationalhymne oder das vielgesungene vaterländische Lied.

So ist auch die Frage nach den Gründen der Volkläufigkeit eines Liedes für die Erklärung des Volksliedbegriffs unfruchtbar; denn diese Gründe sind eben so verschieden wie die stilistischen Merkmale. Es bleibt noch übrig, die gemeinsamen Merkmale in der Eigenart der Fortpflanzung zu suchen. Mit dieser Frage wird ein neues und wesentliches Problem enthüllt. Schon allein die Tatsache der Fortpflanzung eines Liedes durch das Volk ist entscheidend. Sie kennzeichnet die innerhalb des Volksliedbegriffs befindlichen Lieder gegenüber denen, welche außerhalb dieses Kreises liegen. Die Eigenart der Fortpflanzung von Volksliedern liegt in der freien Weitergabe von Mund zu Mund. Es braucht hiermit zunächst noch nicht notwendigerweise die Tatsache des Zersingens verbunden zu sein. John Meier hat das psychologische Moment dieses Vorgangs durch den Begriff des „Herrengefühls" zum Ausdruck gebracht [1]).

---

[1]) In der Einleitung seines genannten Buches, S. II; dort sind (Seite LXX) auch Zeugnisse von Dichtern zusammengestellt, welche sich über die volkläufige Zersingung der von ihnen geschaffenen Lieder sehr gegensätzlich äußern.

Er bezeichnet als Volkslieder solche, mit denen das Volk frei und willkürlich schaltet. Damit ist sicher die überwiegende Mehrzahl der Erscheinungen in ihrem wesentlichsten Punkte gekennzeichnet. Trotzdem wird musikalisch eine Minderheit von Liedern durch dieses Merkmal des Herrengefühls unberührt bleiben, ohne daß sie dadurch ihre Zugehörigkeit zum Volksliedbegriff verlöre. Dies kann durch die Festigkeit der melodischen Linie begründet sein, gegenüber welcher jenes Herrengefühl nicht in die Erscheinung treten kann, liegt aber auch oft im Stofflichen oder in der Idee.

Ich möchte, ohne auf das Herrengefühl als ein wesentliches Merkmal zu verzichten, das Gemeinsame aller volkläufigen Lieder in der Zufälligkeit ihrer Erscheinungsform sehen. Diese Zufälligkeit, graduell durchaus verschieden, ist in der Tat ein Merkmal, das alle innerhalb des Volksliedbegriffs liegenden Erscheinungen gegen alle außerhalb dieses Kreises befindlichen abgrenzt. Sie ergibt sich aus der Eigenart der Fortpflanzung von Volksliedern ohne weiteres und äußert sich in zwei wesentlichen Momenten: der Ungreifbarkeit und der Bedeutungslosigkeit des einzelnen Objekts. Objekt in diesem Sinne ist sowohl das erklingende wie das aufgezeichnete Lied; übrigens müssen beide Begriffe durchaus relativ verstanden werden. Für die vorliegende Fragestellung ruht die Ungreifbarkeit auf dem inneren Widerspruch zwischen der freien mündlichen Fortpflanzung des Einzelliedes und seiner schriftlichen Fixierung, mit welcher die Forschung einzig arbeiten kann, und der sich daraus ergebenden Divergenz zwischen gesungener und aufgezeichneter Melodie, welche beim Volkslied eben immer nur eine mehr oder weniger geringe sein kann. Die relative Bedeutungslosigkeit einer einzelnen Melodie liegt darin, daß sie niemals das Lied selbst ist, sondern dieses immer nur in einem höheren oder geringeren Grade vertritt. Auch wo sich das einzelne Objekt einmal mit dem reinen Liedbegriff deckt, wo also jedes Herrengefühl ausgeschaltet ist, bleibt es doch nur ein Teil eines Ganzen: eine Aufzeichnung, nicht: das Lied. Und daraus wieder ergibt sich als ein für den Volksliedbegriff sehr wesentliches Merkmal, daß seine Objekte, die gesungenen oder aufgezeichneten Einzelmelodien, keine primäre Bedeutung haben, daß also der Begriff eines Volkslieds mit der Tatsache einer Einzelmelodie nur bis zu einem gewissen, verschieden hohen Grade identisch ist. Unter diesem Gesichtspunkt gewinnt nun freilich das Herrengefühl, dessen Symbol in der Tat eine unendliche Fülle von Abweichungen, Mischungen oder fremden Einflüssen ist, entscheidende Bedeutung. Restlos und daher immer giltig läßt es sich allerdings nur auf die Intonation anwenden. Diese wird beim Volklied im Gegensatz zum Kunstlied immer Schwankungen unterworfen sein.

Unter den andern musikalischen Merkmalen, welche allen Volksliedern gemeinsam sind, steht das häufige Fehlen jeder Begleitung oder die Loslösung von ihr an oberster Stelle. Es hat aber nur mittelbare Bedeutung und kommt für eine Begriffsbestimmung nicht in Betracht.

Ich fasse zusammen: Der Begriff des Volkslieds umfaßt eine unübersehbare Vielheit von Erscheinungen, in welcher eine beschränkte Anzahl gegensätzlicher Liedgattungen enthalten sind. Während sich diese Gattungen in ihren wesentlichen Punkten beschreiben lassen, ist eine befriedigende Erklärung des Gesamt-

begriffs nicht möglich. Das entscheidende gemeinsame Merkmal aller volkläufigen Lieder ist die freie, oft willkürliche Art ihrer Fortpflanzung und die daraus entspringende Zufälligkeit der gesungenen oder aufgezeichneten Einzelmelodie. Alle Lieder, die im Volke fortgepflanzt wurden, sind Volkslieder.

2.

Die bisher berührten Fragen erwuchsen aus der Begrenzung des gesamten Materials. Eine neue Problemgruppe entsteht durch den Übergang vom Material zum Objekt. Das der musikalischen Volksliedforschung nächstliegende Objekt ist das Lied. Die Inkarnation des Liedes als Forschungsobjekt ist seine aufgezeichnete Melodie. Diese aber ist, wie festgestellt wurde, zufällig. Es ist also zunächst fraglich, ob und wie weit die aufgezeichnete Melodie überhaupt ein Gegenstand wissenschaftlicher Betrachtung sein kann. Ihre Gestalt ist von so vielen inneren und äußeren Bedingungen abhängig, daß sie als Abbild eines Liedes nur von beschränkter Verbindlichkeit ist.

Das gilt für die musikalische Betrachtung in viel höherem Grade als für die Textforschung. Dort bleibt durch das Rückgrat des Gedanklichen das Wesentliche auch in den sekundären Fassungen meist unverändert oder wenigstens als sinnlos erkennbar. In der Melodie bewirkt die kleinste und unwesentlichste Variante häufig eine Verschiebung der gesamten Physiognomie. Dabei ist eine solche Variante oft nur durch geringe Abweichungen der Wortunterlage bedingt, ist also rein rhythmischer Art.

Aus dieser schwankenden Physiognomie der Einzelmelodie ergibt sich die Notwendigkeit, sie in Beziehung zum Liedganzen zu setzen, statt sie absolut zu bewerten. Allerdings ist auch der Begriff des Liedganzen zunächst problematisch. Dem Sinne nach ist er gleichbedeutend mit dem Typus eines Liedes, d. h. mit der reinen aller Zufälligkeiten und Nachträglichkeiten entkleideten Normalfassung. Die Einzelmelodie ist in ganz verschiedenem Grade Typus. Viele Fassungen sind so zersungen, daß sie durchaus als einmalig oder zufällig bezeichnet werden können, andere verändern den Typus der Melodie in geringem Grade, wieder andere decken sich fast völlig mit ihm. Dazwischen liegen unendlich viele Übergangsformen. Daher ist die Bewertung der aufgezeichneten Melodie in ihrem Verhältnis zu einer t y p i s c h e n N o r m a l f a s s u n g als erste Aufgabe einer Beschäftigung mit dem Einzelliede angesehen worden. In der Tat wird diese Methode meist angewendet, wo überhaupt Ansätze einer Problemstellung begegnen und die vergleichenden Anmerkungen bezeichnen die Melodien ihrer Sammlungen daher oft als „rein", „ziemlich rein" oder „zersungen".

Die Richtigkeit dieser Methode muß zunächst geprüft werden, denn sie gibt den entscheidenden Maßstab für die Einstellung und Bewertung der Einzelfassung. Es entsteht die Frage, welches ist der „Typus" oder die „Normalfassung" eines Liedes und wie kann er gewonnen werden? Die Textforschung hat sich mit dem gleichen Problem auseinandergesetzt, und John Meier läßt die von Brandl zu einer wesentlichen Aufgabe der Volksliedforschung erhobene

Forderung der Rekonstruktion des Individualliedes aus dem Volkslied nur zu einem Teile bestehen [1]).

Die Herstellung eines sicheren melodischen Typus ist in solchen Fällen sofort möglich, wo die Volksweise auf ein Kunstlied zurückzuführen ist und dieses im Original vorliegt. Aber gerade hier zeigt sich die schiefe Lage der Betrachtung. Mit der Wiedergewinnung des originalen Typus als Zweck ist das Problem gegenstandlos geworden; denn mit ihr ist das Wesentliche des Volkslieds verschwunden. Sie ist lediglich Mittel, der Maßstab, an dem die volkläufigen Fassungen gemessen werden. Gegenstand der Betrachtung ist aber gerade die Summe der Unterschiede zwischen der ursprünglichen und den volkläufigen Fassungen des Liedes. Oft wird die Herstellung einer bindenden Fassung überhaupt fraglich sein. Ein Original im Sinne des vorigen Falles ist nicht vorhanden. Auch wenn alle Merkmale der Nachträglichkeit abgestreift werden, bleibt eine Reihe von Varianten, welche sämtlich gleich wesentlich erscheinen. Die Wahl zwischen ihnen ist eine Geschmacksfrage und auch die zahlenmäßige Überlegenheit einer Fassung vor der andern kann in keinem Falle allein beweiskräftig sein.

Schon aus dem bisher Gesagten ergibt sich, daß die Herstellung einer melodischen Normalfassung als Ziel, ja überhaupt als Gegenstand einer musikalischen Volksliedforschung abgelehnt werden muß. Sie ist eine Vorarbeit, welche neben dem Problem steht, und ist eben so wenig Objekt der Forschung wie zunächst die Einzelmelodie selbst; sondern das Objekt ist vielmehr die Summe aller Einzelmelodien.

Der Begriff des Objekts verschiebt sich für die Volksliedforschung durch die Eigenart ihres Materials. Auch die Einzelfassung kann zum Objekt werden, doch erst, nachdem sie in ein klares Verhältnis zum Liedganzen gesetzt, allseitig bezogen, abgewogen und bewertet worden ist. Es bleibt als erstes Objekt: der gesamte Komplex aller Varianten, abgeleiteten, verwandten und mit dem Liedganzen irgendwie zusammenhängenden Fassungen, die Vergleichung zwischen ihnen und die Erkenntnis des Ganzen aus dem Wesen seiner Teile, sei es in Gestalt eines Typus oder einer Entwicklung Im engsten inneren und ursächlichen Zusammenhang steht damit als zweites Objekt die Einzelmelodie als geschlossene organische Erscheinung.

Diese Erkenntnis bedingt gleichzeitig die Methode der musikalischen Volksliedbetrachtung: sie legt den Schwerpunkt zunächst von der Untersuchung der einzelnen Melodie auf die vergleichende Betrachtung der Melodien. Hier liegen Möglichkeiten, die Einzelfassung in ihrem Verhältnis zum Liedganzen klar zu erkennen. Der Gesichtspunkt einer vergleichenden Melodienbetrachtung eröffnet den Blick auf eine Reihe von Problemen, welche die wesentlichsten Aufgaben einer musikalischen Volksliedforschung umspannen. Die bisher behandelten Fragen nach Begriff, Material und Objekt waren vorbereitender Art, ihre Klärung stellt nun eine Reihe von Kernfragen ans Licht. Diese sollen im Folgenden kurz überblickt werden, ehe ich versuche, sie in einer praktischen und

---

[1]) A. a. O. Einleitung, Seite XVII.

methodischen Darstellung der Melodienvergleichung auch musikalisch zu belegen und zu befestigen.

Allein die bloße Tatsache des Vergleichs eröffnet neue Ausblicke. Die Frage ist einfach, wenn die vergleichenden Fassungen lediglich Varianten einer melodischen Grundform sind. In solchem Falle liegt das Problem in der Frage nach den Gesetzen einer Variantenbildung. Aus einer genügenden Zahl von Analogien lassen sich diese Gesetze ablesen; typische Fälle treten bald hervor. Auch der Begriff der Variante tritt schärfer heraus: er umfaßt eine ganze Stufenleiter von Umbildungen, welche von einer kaum wahrnehmbaren Veränderung des Einzeltons bis zur wesentlichen Umgestaltung ganzer Perioden reichen. Der Begriff der Gesetzmäßigkeit ist hier weit zu fassen. Es handelt sich nur in erster Linie um musikalische Stilgesetze, dann aber wird gefragt werden müssen, wie weit in der Gesetzmäßigkeit einer Variantenbildung eine nach innerer Notwendigkeit wirkende Kraft in Erscheinung tritt, wie weit die musikalischen Momente der Umbildung auf eine beschränkte Zahl psychisch bedingter Grundformen zurückgeführt werden können.

Meist aber kompliziert sich die Frage dadurch, daß die Reinheit der melodischen Quelle durch Einflüsse getrübt wird, welche von außen her kommen. Die Umbildungen entstehen nicht aus dem Wesen der ursprünglichen Melodie heraus sondern durch Mischung mit Teilen anderer Melodien. Man nennt diesen Vorgang, in dem man gelegentlich zu Unrecht das eigentliche Merkmal des Volkslieds gesehen hat, Kontamination. Auch dieser Begriff umfaßt eine Fülle verschiedenartiger Erscheinungen. Kontamination und Variante gehen in einander über. Es ist bei den Melodien viel schwerer als bei den Texten, die Stelle anzugeben, wo die Einflüsse fremder Quellen einsetzen. Die Kontamination beginnt bereits mit der Übernahme fremder Anfangs- oder Schlußbildungen, welche für die Melodie selbst ganz unwesentlich sind. Sie liegt im Wesen der Fortpflanzung des Volksliedes tief begründet: dem Sänger, welcher oft Dutzende verschiedener Melodien im Kopfe hat, vermischen sich diese viel eher mit einander als die Texte der Lieder, welche ihm durch den Faden der Handlung oder des Gedankens zusammengehalten werden.

Man wendet den Begriff der Kontamination gewöhnlich erst an, wenn es sich um wesentliche Teile der Melodie handelt. Ihre inneren Gründe sind verschieden. In den meisten Fällen ist die Verwandtschaft der kontaminierenden Teile die treibende Kraft. Das bezieht sich sowohl auf den Text wie auf die Melodie, d. h. im ersten Falle bewirkt die Ähnlichkeit der Texte auch eine Annäherung der Melodien, beziehungsweise ein Hinübergreifen der einen auf die andere, im zweiten Falle ziehen zwei einander ähnliche Melodien auch ihre gegensätzlichen Teile zu einander herüber.

Bei den Texten findet das Prinzip der Kontamination seine höchste Entfaltung in den „Wanderstrophen", d. h. in dem Hinübergreifen ganzer Strophen oder Strophenkomplexe von einem Liede aufs andere. Es handelt sich hierbei natürlich um Strophen, deren Inhalt so allgemein ist, daß er sich einer Mehrzahl von Liedern selbstverständlich einfügt. Oder die innere Nähe zweier Lieder ist so stark, daß eine ganze Strophenreihe des einen ins andere übergeht. Auch

hierfür gibt es musikalische Analogien. Den Wanderstrophen entspricht musikalisch die Einschaltung selbständiger Perioden, oft einer fremden mittleren Periode zwischen zwei ursprünglichen. Der zweite Fall, den man als Umbrechung eines Liedes in ein anderes bezeichnen kann, ist musikalisch ungemein häufig. Er setzt durchaus keine besonders große Form voraus, sondern tritt bereits im engsten Rahmen auf. Besonders nahe liegt die Möglichkeit einer Umbrechung freilich bei Liedern, welche aus mehreren geschlossenen Teilen bestehen. Das elementarste und zugleich dem Volkslied eigenste Symbol einer Kontamination geschlossener Formenteile ist der Kehrreim. Die letzte musikalische Vollendung dieser Entwicklung ist das Auftreten selbständiger Vor- und Nachgesänge. Hier ist das Prinzip der Kontamination gewissermaßen Form geworden, indem es sich zugleich selber bezeichnet und aufgehoben hat: selbständige Lieder, meist von inhaltlich wie musikalisch gegensätzlichster Struktur treten in einen in der Regel einmaligen und zufälligen Zusammenhang.

So kann auch in der Kontamination durch ihre Beziehung auf einige Grundformen eine Gesetzmäßigkeit gefunden werden, wenn auch die Wurzeln dieser Erscheinung im Gegensatz zur Variante mehr objektiv als subjektiv bedingt sein werden. Beides, Variante und Kontamination, sind Sammelbegriffe. Sie umfassen einen wesentlichen Teil aller musikalischen Vorgänge, welche sich in der lebendigen Fortpflanzung des Volkslieds abspielen. Ein neues Moment tritt hinzu, wenn das Volkslied auf ein Kunstlied unmittelbar zurückgeht. Hier hat die Entwicklung einen festen Ausgangspunkt, ist also von vornherein gebunden. Die umbildenden Kräfte, welche hier sichtbar werden, können nicht absolut gewertet, sondern müssen auf den Ausgangspunkt bezogen werden. Das Problem ist hier: eine Gesetzmäßigkeit auch in der Art der Umbildung zu erkennen, welche das Volk am Kunstlied vornimmt, um es sich und seinem Stil einzuschmelzen.

Das Erkennen einer inneren Gesetzmäßigkeit, das vornehmste Ziel einer musikalischen Volksliedforschung, geht über die Begriffe der Variante und Kontamination hinaus. Es versucht nicht nur, die Umbildungen als typische Erscheinungen zu begreifen, sondern auch die Fortpflanzung eines Liedes als Ganzes zu umfassen. Das Liedganze zerfällt in eine oft kaum zu umspannende Vielheit von Einzelfassungen, welche zunächst verbindungslos nebeneinander stehen. Als ein letztes Problem kann daher in diesem Zusammenhang die Forderung bezeichnet werden: die Vielheit der Einzelfassungen nach musikalischen Gesichtspunkten zu ordnen und aufeinander zu beziehen. Für eine solche Ordnung der Erscheinungen sind drei Gesichtspunkte möglich: ein zeitliches, örtliches oder inneres Anordnungsprinzip. Es handelt sich aber in allen Fällen um mehr als um eine bloße Ordnung: um die Möglichkeit, in der scheinbaren Zufälligkeit der Erscheinungen eine ebenfalls auf innerer Gesetzmäßigkeit beruhende Entwicklungslinie zu erkennen, also gewissermaßen um die „Geschichte" des Liedes. Dieser Begriff wird beim Volkslied stark kompliziert, bei den Melodien wiederum mehr als bei den Texten; nicht nur weil er ihm innerlich überhaupt zu widersprechen scheint, sondern vor allem, weil diese drei Entwicklungslinien wesentlich voneinander getrennt und dennoch immer wieder ineinander verschlungen sind.

Der Gesichtspunkt der zeitlichen Entwicklung liegt am nächsten. Die Möglichkeit, aus der zeitlichen Aufeinanderfolge der Einzelfassungen eine Geschichte des betreffenden Liedes abzulesen, ist wahrscheinlich, wenn es sich um große, d. h. weit auseinander liegende Zeitspannen handelt, wenn die Wurzeln des Liedes also bereits etwa im 16. oder 17. Jahrhundert liegen. Die Wahrscheinlichkeit ist aber auch nur dann vorhanden, wenn die erhaltenen Fassungen durch ihre Gemeinsamkeiten eben so wie durch ihre Unterschiede die Annahme einer Entwicklung nahe legen; und die Gefahr, eine falsche Entwicklungslinie nachträglich hineinzukonstruieren, ist in diesem Falle ziemlich groß. Bei Melodien des vorigen Jahrhunderts ist die Anwendung des zeitlichen Gesichtspunkts überhaupt fraglich und kann nur unter eingehendster Berücksichtigung aller übrigen Momente und subtilster Abwägung der Fassungen durchgeführt werden.

Da liegt es nahe, die örtlichen Haftpunkte der Einzelfassungen einander gegenüber zu stellen, zu fragen, was für Umbildungen ein Lied durchgemacht hat, das in den verschiedensten Landschaften fortgepflanzt wurde und wie weit diese Umbildungen grundsätzlich charakteristisch sind. Darüber hinaus handelt es sich um ein Problem von höchster Bedeutung: wie weit nämlich der Volkscharakter nach dem Stamm und der Landschaft differenziert im Liede greifbar zum Ausdruck kommt. Die Schwierigkeiten des Erkennens sind bei dieser Frage doppelt groß und doppelte Vorsicht fordert ein Versuch, sie positiv zu beantworten.

Die Anwendung des letzten Gesichtspunkts führt zu einer inneren Geschichte des Liedes. Hier ist die Frage, welche vorher für die Variantenbildung e i n e r Fassung gestellt wurde, auf das Verhältnis der Fassungen zu einander zu übertragen. Man müßte zu erkennen versuchen, ob und wie weit in der Richtung der Umbildungen ein höherer Gestaltungswille unbewußt zum Ausdruck kommt. Auch hier werden positive Ergebnisse nicht leicht zu greifen und zu formulieren sein. Ein solcher Gestaltungswille wird bisweilen elementar musikalisch bedingt sein, oft aber auch nur in engster Beziehung auf das Verhältnis der melodischen Entwicklung zum Text gefunden werden können. Er liegt nahe, wenn sich z. B. eine Melodie mit einem neuen Texte verbindet, dem sie ursprünglich im Ausdruck bis zum völligen Gegensatz widerspricht (ein häufiger Fall im Volkslied) und dem sie sich dann allmählich annähert.

Bei all dem handelt es sich hier nur um Fragestellungen. Im Verlauf der vergleichenden Melodiebetrachtung soll die Möglichkeit einer Beantwortung am Einzelfall geprüft werden.

3.

Die Fragen, welche mit der vergleichenden Melodiebetrachtung zusammenhängen, lassen sich in zwei Gruppen fassen. Ziel der einen ist die Erkenntnis des Liedganzen, Ziel der andern die Erkenntnis der Einzelfassung. Das erste Ziel fand in der Entwicklungslinie, der „Geschichte" des Liedes seinen abschließenden Ausdruck, das zweite dagegen ist, nachdem es erreicht ist, seinerseits wieder Ausgangspunkt einer neuen Problemreihe. Die Einzelmelodie hat nun ihre Zufälligkeit dadurch verloren, daß auf dem Wege der vergleichenden Einstellung in das Liedganze Wesentliches und Unwesentliches getrennt werden konnte: es konnte festgestellt werden, was an ihr nachträgliche Umbildungen, was fremde Einflüsse

waren und an welcher Stelle sie in den verschiedenen Entwicklungslinien des Liedganzen stand. Dadurch ist die einzelne Melodie soweit begrenzt, daß sie zum Objekt werden kann. Alles Sekundäre wird als solches bezeichnet und beiseite gelassen, vor allem wird nicht jede Einzelmelodie von vornherein zum Objekt, sondern nur diejenige, die sich aus einer Vielheit heraus als besonders geeignet oder als besonders charakteristisch für das betreffende Lied erweist. Das Ziel der Betrachtung wird nun die Einzelfassung als **Organismus**; der Weg geht über die Erkenntnis ihrer elementaren Merkmale zu der Erfassung von Form, Inhalt und Stil.

Was hier mit elementaren Merkmalen bezeichnet wurde, geht über den Begriff der Elemente hinaus. Mit diesen muß die Untersuchung des Organismus begonnen werden. Die primären Elemente Melodie, Harmonie und Rhythmus, wurden bereits bei der Beschreibung der Liedgattungen immer wieder herangezogen. Die Merkmale, welche sich durch die Eigenart ihres Auswirkens und ihrer Verbindung unter einander im Volkslied ergeben, sind für die Erkenntnis des Organismus von größter Bedeutung. Denn der Organismus des Volkslieds ist in höchstem Maße elementar, das heißt: allein durch seine Elemente bedingt. Es muß also untersucht werden, welche wesentlichen Merkmale sich aus der Eigenart und Zusammensetzung der Elemente für die Liedgattungen des Volkslieds ergeben, besonders, wie weit Harmonie und Rhythmus als selbstbedingte und selbstwirkende Kräfte gegenüber der scheinbar überragenden Bedeutung des Melodischen erkennbar werden. Dabei müssen sowohl die typischen Fälle wie die Grenzfälle berücksichtigt werden, um die Frage nach der gesamten Erscheinungsform der Elemente zu beantworten. Von den sekundären Elementen kommt die Klangfarbe für das Volkslied kaum in Betracht. Dynamik und Agogik haben einige Bedeutung, wenn sich diese auch wieder mehr in Einzelfällen als in typischen Erscheinungsformen zeigt.

Dagegen müssen hier noch drei elementare Merkmale untersucht werden, welche nur aus dem Wesen des Volkslieds heraus zu verstehen sind; sie erheben sich in ihrer Eigenart und Bedeutung zu einer Höhe, welche es rechtfertigt, sie als spezifische Elemente des Volkslieds zu bezeichnen. Mit dieser spezifischen Bedeutung hängt es zusammen, daß sie sich nicht unmittelbar aus dem Organismus, sondern erst aus seiner Stellung im Liedganzen ergeben; als Merkmale gehören sie jedoch nicht dem Liedganzen, sondern dem einzelnen Organismus an. Diese drei Merkmale sind bisher als solche nicht formuliert worden; ich bezeichne sie mit Festigkeit, Konstanz und Individualität. Sie hängen eng, zunächst vielleicht unlöslich, miteinander zusammen, dennoch sind ihre Verlaufslinien scharf zu trennen.

Die **Festigkeit** einer Melodie liegt innerhalb der Endpunkte fest und beweglich und ergibt sich allein aus ihrer musikalischen Struktur. Sie gehört als ein wesentliches Merkmal einzig dem Volkslied an; in der Kunstmusik finden sich nur in der älteren Praxis, überall wo diese mit improvisierenden Momenten verbunden ist, verwandte Erscheinungen. Für das Volkslied aber wird das Merkmal der Festigkeit von elementarer Bedeutung. Es bezieht sich auf den Organismus selbst, auf die Formwerdung der Elemente, durchaus nicht nur, wenn auch überwiegend, auf das Melodische. Die Grade der Festigkeit des

Volksliedorganismus sind überaus schwankend. Es gibt Melodien von metallischer Härte; ihr Kontur ist für alle Male festgelegt. Die Kraft ihrer Erscheinung ist so groß, daß alle Versuche des Zersingens wirkungslos bleiben. Die Ursache der Festigkeit ist nicht immer, wie diese selbst, rein musikalisch. Die Kraft der Idee wird auf die Festigkeit der musikalischen Struktur von starker positiver Einwirkung sein, wenn auch in diesem Falle die Melodie meist von vornherein einen gewissen Grad von eigener Festigkeit besitzen wird. Demgegenüber stehen Melodien von größter Beweglichkeit der Struktur. Einzelne Fassungen erscheinen wie vom Winde verweht, von Nachträglichkeiten und Zufälligkeiten überhäuft, in wesentlichen Teilen umgebogen und entstellt. Doch sind Varianten und Kontaminationen nicht Symptome, sondern Folgen der ursprünglichen geringen Festigkeit einer Melodie; die Festigkeit oder Beweglichkeit selbst liegt in vielen Fällen von vornherein in ihr. Das bedingt in der Praxis eine Unterscheidung: das Merkmal der Festigkeit kann entweder im Verhältnis der Einzelfassung zum Liedganzen festgestellt werden oder im Verhältnis eines Liedes zum andern. In beiden Fällen erhält der gleiche Begriff eine verschiedene Deutung, indem er sich einmal aus der Fortpflanzung, das andere Mal aus dem ursprünglichen Charakter eines Liedes ergibt. Es gibt festere und beweglichere Fassungen eines Liedes und festere und beweglichere Melodien überhaupt.

Das zweite Merkmal der K o n st a n z einer Melodie liegt auf einer Linie, deren Endpunkte man mit den Begriffen konstant und variabel bezeichnen kann. Dieses Merkmal, als elementare Eigenschaft des Volkslieds weniger selbstverständlich als das vorige, wurzelt im Gegensatz zu ihm in dem Verhältnis von Text und Melodie. Das Verhältnis ist konstant, wenn eine Melodie mit einem ihr zugehörigen Text unlöslich verbunden bleibt, variabel, wenn sie lediglich ein musikalisches Gewand ist, das eine Mehrheit von Texten gleich willig aufnimmt. Der Gesichtspunkt ist nur scheinbar äußerlich, aber auch nur scheinbar mit dem Merkmal der Festigkeit verwandt oder identisch. Man könnte freilich zunächst annehmen, daß eine Melodie mit festen Konturen in der Verbindung mit einem Texte eher erschöpft sei als eine bewegliche Melodie. In der Tat aber handelt es sich hier um zwei verschiedene Wurzeln; die Linien der Festigkeit und Konstanz gehen zwar oft zusammen, aber eben so oft auseinander. Der Fall, daß eine ganz bewegliche, also ganz zufällige Melodie als solche doch mit einem Texte verbunden, also konstant ist, ist ebenso häufig wie der umgekehrte: daß eine ganz feste melodische Linie von vornherein ein Sammelbecken für eine Mehrzahl von Texten ist, welche ohne Verbindung mit einander, von innen heraus in ihr zusammenlaufen. Dieser Fall wird durch die Lieder der dritten und vierten Gruppe am häufigsten belegt, ist aber keineswegs an sie gebunden.

Ich betone die Entstehung einer variablen Melodie von innen, aus dem Wesen des Volkslied heraus, denn dieser Vorgang ist nicht mit der Tatsache zu verwechseln, daß bestimmten, meist beliebten Melodien oft neue Texte angepaßt werden. Dieser Fall, der im Einleitungskapitel mit dem Begriff der „Muttermelodie" bezeichnet wurde, ist überhaupt nicht wesentlich musikalisch, oder nur insofern, als es sich hier umgekehrt um Melodien handelt, die im höchsten Grade konstant sind und nicht wegen ihrer Vieldeutigkeit, sondern gerade wegen ihrer

Eindeutigkeit vom Volke aufgegriffen und bewußt zum Muster genommen wurden. So bestehen zu dem Liede „Steh ich in finstrer Mitternacht“ zahlreiche neue, teils ernste, teils parodistische Wortunterlagen, die ersten ohne Beziehung zum ursprünglichen Textinhalt, alle aber mit bewußter Anknüpfung an die ursprünglich mit dem Ausgangstexte verbundene Melodie, die gewissermaßen die Rolle eines cantus firmus spielt.

Als Kennzeichen der Melodie ist der Begriff der Konstanz von wesentlich musikalischer Bedeutung. Es ergeben sich bei einer konstanten Melodie, besonders für das Verhältnis zwischen Wort und Ton, bei einer variablen für die Entwicklung einer Melodie in Verbindung mit verschiedenen Texten ganz neue Momente. Schließlich zeigt aber auch die konstante Melodie, ob fest oder beweglich, gegenüber der variablen eine elementare Eigenart ihrer Prägung, welche im letzten Grunde die Herauslösung dieses Gegensatzes veranlaßte.

Wenn ich nun das dritte elementare Merkmal der Individualität durch die Endpunkte individuell und typisch begrenze, so scheint die Selbstständigkeit dieses Gegensatzes durch die beiden ersten, besonders durch das Moment der Konstanz, zunächst in Frage gestellt. Aber auch ohne dieses Bedenken scheinen die Begriffe individuell und typisch, wenn auch zur Charakterisierung des Volkslieds wichtig, doch nicht von der elementaren Bedeutung, die ihnen in der Tat zukommt. Der musikalische Organismus des Kunstwerks, etwa des Kunstlieds, ist nur mehr oder weniger individuell; der Begriff des Typischen in dem Sinne, wie er sich beim Volkslied anwenden läßt, ist ihm wesensfremd. Daher hat auch das vorher gekennzeichnete Problem: Typen der Melodiebildung zu finden, die ganze Gruppen von Einzelliedern umspannen, für das Volkslied spezifische Bedeutung. Man könnte den Versuch melodischer Typenbildungen auch in der Kunstmusik machen, etwa für die Thematik der vorklassischen Instrumentalmusik; er hätte aber hier nur die Bedeutung einer ergänzenden oder zusammenfassenden ästhetischen Betrachtung. Für das Volkslied wird der (bisher in zweifacher Bedeutung aber in einem Sinne angewandte) Begriff des Typus zum elementaren. Denn das Volkslied ist nicht wie das Kunstlied mehr oder weniger individuell, sondern es ist von vornherein mehr oder weniger typisch.

Ich kehre unter Ausschaltung des Verhältnisses zwischen Text und Melodie mit dem Begriff der Individualität zum rein Musikalischen zurück und verstehe unter dem Begriff zunächst äußerlich die größere oder geringere Nähe einer Melodie zu einem übergeordneten melodischen Typus. Die Individualität einer Melodie hängt mit ihrer Konstanz genau so zusammen wie diese mit ihrer Festigkeit: die Wurzeln dieser drei Begriffe stehen in unmittelbarer Nähe, ihre Verlaufslinien aber innerhalb des Organismus gehen auseinander. Daß Konstanz und Individualität in der Tat fester zusammenhängen als Festigkeit und Konstanz, ist natürlich ohne jede Beweiskraft gegen ihre Trennung; denn allein die Tatsache, daß konstante Melodien nicht selbstverständlich individuell zu sein brauchen, sondern auch typisch sein können, und ihre Umkehrung beweist die Selbständigkeit und gleichzeitig die Ebenbürtigkeit dieser elementaren Begriffe. Das aber ist der Fall. Nach dem vorher gefaßten Gegensatz zwischen Volkslied und Kunstlied liegt die Annahme nahe, daß das Volkslied um so typischer sein

wird, je mehr es in reinstem und engstem Sinne Volkslied ist und daß das volkstümliche Kunstlied sich eher dem Begriff des Individuellen nähert. Aber auch das trifft nur bedingt zu. Die Melodien der „Flugblattlieder", welche in hohem Grade typisch sind, sind ihrem Wesen nach viel eher Kunstlieder als reine Volkslieder, umgekehrt findet man unter diesen, besonders unter den Tanzliedern, Gebilde von ausgesprochenster Individualität. Für das Verhältnis der drei Begriffe zu einander genügt hier abschließend der Hinweis, daß eine ausgesprochen individuelle Melodie wie etwa die des kleinrussischen Volkslieds „Seht ihr drei Rosse vor dem Wagen", in einer ganzen Reihe von Textverbindungen sichtbar wird, also nicht konstant ist, und daß endlich die verschiedenen Fassungen der Melodie einen so verschiedenen Festigkeitsgrad aufweisen, daß man ihre Grenzfälle mit „fest" und „beweglich" bezeichnen kann. Es ist nicht nötig, zu sagen, daß alle diese Begriffe, welche mit dem Wesen des Volkslieds zutiefst zusammenhängen, am Einzelfall eine schematische oder gewaltsame Anwendung nicht vertragen; dennoch werden sie für die Erkenntnis und Bewertung des Organismus bedeutungsvoll.

Die übrigen Fragen, welche sich an die Betrachtung des Organismus knüpfen, die Auswirkung formaler, stilistischer und inhaltlicher Kräfte, sind selbstverständlicher, weil sie beim Volkslied von ihrer ursprünglichen Bedeutung nicht wesentlich abweichen. Sie sollen in einem späteren Zusammenhang beantwortet werden.

4.

Hierzu gehört eine Problemgruppe, welche aus dem Begriff der Quelle entspringt. Dieser für die Textforschung äußerst wichtige Begriff spielt auch für die musikalische Untersuchung des Volkslieds eine Rolle. Man kann in ihnen alle mittelbar oder unmittelbar musikalischen Faktoren zusammenfassen, welche, selbst außerhalb eines Volkslieds stehend, auf dessen Gestalt und Verbreitung entscheidend oder befruchtend eingewirkt haben. Damit ist der Begriff der Quelle freilich so weit gefaßt, daß er über seine ursprüngliche Bedeutung hinausgeht; aber die Grenze zwischen Quelle und einwirkendem Faktor, die Stelle, wo die von außen eindringenden Momente aufhören von ursächlich bedingender, und anfangen, von lediglich befruchtender Bedeutung zu sein, läßt sich beim Volkslied kaum angeben.

Die musikalischen Quellen des Volkslieds zerfallen in zwei Gruppen, die man als selbständige und unselbständige Quellen bezeichnen kann. Die selbständigen Quellen sind geschlossene Gebilde von formalem Eigenwert, die unselbständigen sind Motive von elementarer Bedeutung. Zu den ersten gehört also der Choral, zu den andern rhythmische oder melodische Einwirkungen der Natur wie etwa der Vogelruf. Das Merkmal der Selbständigkeit bezieht sich natürlich nur auf die Quelle in ihrer Ursprünglichkeit, nicht auf den Prozeß ihres Eindringens in das Lied; denn in dem Augenblick der Berührung verliert die ursprünglich selbständige Quelle diese Eigenschaft meist.

Die Frage nach den Quellen des Volkslieds beginnt bei den selbständigen. Da handelt es sich um Lieder oder andere musikalische Liedformen, aus denen das Volkslied schöpft. Und zwar tritt der Begriff der Quelle um so stärker hervor, je wesensfremder die einwirkende Form dem von ihr durchdrungenen Volkslied gegenübersteht. Das Moment der Quelle ist beim Armeemarsch stärker

als beim Studentenlied. Dennoch müßte eine umfassende Untersuchung bei der Frage beginnen, ob ein Quellenverhältnis nicht bereits zwischen gleichartigen Formen eintreten, ob ein Volkslied nicht Quelle des andern sein kann.

Unter den Erscheinungen der Liedformen sind besonders drei außerhalb des Volkslieds von starker befruchtender Kraft: Choral, Studentenlied und Armeemarsch. Auch das Verhältnis des Opern- und Singspielliedes zum Volkslied muß unter diesem Gesichtspunkt untersucht werden. Choral, Studentenlied und Armeemarsch stehen dem Volkslied nicht nur musikalisch nahe (das ist lediglich Voraussetzung für ihre Bedeutung als Quelle), sondern sind ihm stark wesensverwandt. Ihre Fortpflanzung fällt wie beim Choral mit der des Volkslieds teilweise zusammen oder spielt sich, wie in den beiden andern Fällen oft, gewissermaßen unter den Augen des Volkes ab. Das Moment der Quelle erhebt sich dabei immer wieder von musikalischer zu kulturgeschichtlicher Bedeutung. Choral ist Kirche; Singspiel- und Opernlied ist Theater. Musikalisch sind diese Einflüsse besonders wichtig, weil sich in ihnen das charakteristische Merkmal der Quellenbeziehung: die Umgestaltung und Verarbeitung der einwirkenden Form, am deutlichsten ausspricht.

Die Beziehung zwischen Volkslied und Choral bleibt schwankend, auch wenn sie weit genug gefaßt wird. Im geistlichen Volkslied und seinen zahlreichen Abarten liegt eine Brücke zwischen beiden, welche sie einander stark annähert. Auch das Quellenverhältnis hat sich im Laufe der Entwicklung mehrfach verschoben; will man es auf eine Formel bringen, so kann es nur die einer tauschenden Wechselwirkung sein. Ursprünglich war das Volkslied die Quelle, nicht der Choral. Eine Anzahl ältester Lieder wurde mit umgebildeten Texten von der Kirche um der Kraft ihrer Melodie willen übernommen (Contrafacta). Die Umbildung beschränkte sich manchmal nur auf die Umdeutung der Realität ins Symbol unter Beibehaltung des ursprünglichen Ausdrucks. So wurde bekanntlich Isaac's Innsbrucklied zu „O Welt, ich muß dich lassen", und die alte Ballade „Es stand ein Schloß in Österreich" wurde zu „Ich weiß ein ew'ges Himmelreich".
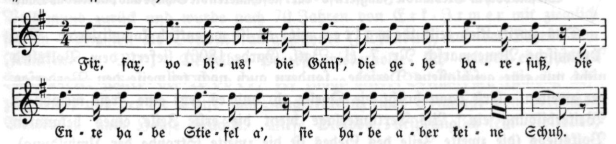
Später ändert sich das Verhältnis. Im Anfang des Generalbaßzeitalters wurde der Choral seinerseits im weitesten Umfang zur Quelle. Überall steht er hinter den Periodenbildungen der Vokalmusik: die Kantate lebt von ihm, das Kunstlied schöpft immer wieder aus seinen starken, bisweilen ehernen Intervallen neue Kraft zur melodischen Entfaltung. Im Volkslied ist sein Einfluß in dieser Zeit wohl nur aus äußeren Gründen schwerer zu erkennen und wird, wenn das Volkslied des 17. und 18. Jahrhunderts überhaupt erst erforscht sein wird, ebenso nachzuweisen sein. Vielleicht nur in geringerem Grade, da das Volkslied von sich aus zu viel melodische Kraft hatte, um der Quelle völlig oder sichtbar zu erliegen.

Das neuere Volkslied hängt nun in mannigfacher Weise mit dem Choral und der Kirche zusammen. Zwar ist die unmittelbare musikalische Einwirkung des Chorals verloren gegangen, doch hat sich die allgemeine Bedeutung in dem Verhältnis zwischen Volkslied und Kirche in hohem Grade erhalten. Denn es handelt sich hier letzten Endes um einen kulturgeschichtlich bedingten Zusammen-

hang: um die treibende Kraft der Kirche. Geistliche Volkslieder hat es immer gegeben. Sie haben viel von ihrer Bedeutung als selbständige Liedgattung verloren, werden aber immer noch gesungen, in der katholischen Bevölkerung mehr noch als in der protestantischen. Die Sammlung Amft's von Volksliedern der Grafschaft Glatz bietet in der Reichhaltigkeit der dem Volksmund abgelesenen geistlichen Lieder einen hervorragend guten Beweis.

Zur Quelle in musikalischem Sinn wird der Choral aber erst durch seine Umgestaltung im Volksmund. Das ist manchmal durch die Zugehörigkeit des Volkslieds zur Gattung gegeben, z. B. bei Nachtwächterliedern. Erk-Böhme teilt eine in der Mark aufgezeichnete Melodie zu den bekannten Worten „Hört ihr Herrn und laßt euch sagen" mit und weist sie als figurierte Umbildung eines im Nürnberger Gesangbuch von 1731 enthaltenen Chorals nach[1]). Diese Sammlung schlägt auch sonst zahlreiche Brücken zum Choral hinüber. Es finden sich aber auch andere Beispiele, in denen der Choral oder das geistliche Lied im Volke textlich und musikalisch umgebildet werden. Ein interessanter, wenn auch problematischer Beleg für diese Beziehungen ist das beliebte Lied „Harre meine Seele, harre des Herrn", welches von dem Genfer Pfarrer C. Malan 1827 komponiert, 1840 von Erk-Irmer mit verändertem Mittelsatz als Volkslied notiert wurde[2]). Die Melodie erscheint hier in Verbindung mit einem andern, bis in die Gegenwart hinein beliebten Text: „Freund, ich bin zufrieden, geh es wie es will".

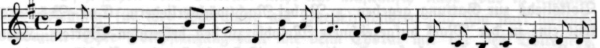
Bei der Frage nach weiteren Beziehungen des Volkslieds zur Kirche, wird, besonders für die Textforschung, die Choralparodie von Bedeutung, z. B. „Wie schön leuchtet der Morgenstern, den weißen Kümmel trink ich gern". Hier teilt der Choral das Schicksal parodiert zu werden aber nur mit einer Reihe anderer bekannter Lieder. Bei dem gelegentlichen Übergreifen dieses Prinzips auf das Musikalische zeigt sich die viel stärkere innere Beziehung zur Quelle. Die geläufigen Beispiele beziehen sich auf die katholische Liturgie, wie das Kyrie eleison in dem Scherzlied „Die Binsgauer wollten wallfahrten gehn". Mit der bewußten Nachahmung braucht das Parodistische nicht unmittelbar verbunden zu sein. In katholischen Gegenden ist unter Kindern das „Prozessionsspiel" beliebt, in dem die Monotonie des gregorianischen Gesangs absichtlich aber ohne jede parodistische Absicht aufgegriffen ist. Ein solches Beispiel teilt A. Bender als „Kindermesse" mit[3]):

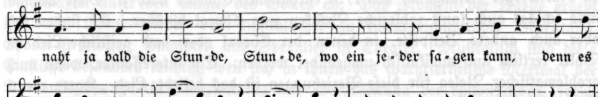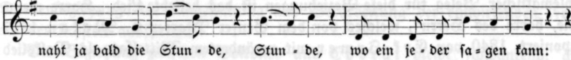


Wirken Choral und Kirchenlied auch als Kulturfaktoren auf das Volkslied, so ruht in den beiden nächsten Fällen das Verhältnis der Quelle auf rein

[1]) Deutscher Liederhort, Nummer 1580. [2]) Die deutschen Volkslieder mit ihren Singweisen V, 35. [3]) Oberschefflenzer Volkslieder, S. 255.
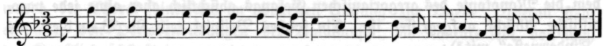
musikalischen Grundlagen. Es liegt hier der Vorgang zugrunde, daß eine außerhalb des Volksliedkreises liegende Melodie haften blieb und mit dem ursprünglichen oder einem neuen Text, ganz oder teilweise, wörtlich oder dem Sinne nach vom Volk übernommen wurde. Das ist z. B. der Fall, wenn Köhler-Meier unter den Soldatenliedern seiner Sammlung folgende Melodie mitteilt, welche die zweite Hälfte des bekannten vaterländischen Studentenlieds „Auf ihr Brüder, laßt uns wallen in den großen heilgen Dom" fast wörtlich übernimmt[1]):







Hier mögen Soldaten die Weise der ursprünglichen Fassung unmittelbar entlehnt haben und das Lied blieb in erster Linie ein Standeslied, dessen Fortpflanzung an einen bestimmten Kreis von Sängern gebunden war. Anders ist es beim Armeemarsch. Er ist im wahrsten Sinne volkstümlich: er zieht magnetisch alle Spaziergänger mit sich, er öffnet alle Fenster und dringt, gepfiffen, gesungen, gesummt und durch das Grammophon verpflanzt, auch in abgelegene Gegenden. So ist es fast selbstverständlich, daß er zur Quelle des Volkslieds wurde. Ich führe zwei Fälle an. Der erste (aus Hoffmann von Fallersleben-Richter's Sammlung) übernimmt den rhythmisch umgestalteten Vordersatz des Finnländischen Reitermarsches und fügt ihm einen frei gebildeten Nachsatz an. Das Volk nennt dieses Lied „Jungfernparade": Der Text scheint der Melodie nachträglich unterlegt oder gleichzeitig mit ihr entstanden zu sein[2]):
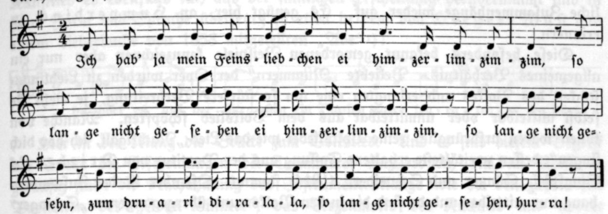


Das zweite Lied teilt Lewalter mit; es ist wesentlich komplizierter. Der Preußische Armeemarsch Nr. 7 (1. Batl. Garde 1806) liefert dem Volkslied nicht nur eine geschlossene Periode, sondern auch noch teilweise den Vordersatz der zweiten. Erst dann bricht die Quelle ab und es setzt eine freie melodische Weiterbildung ein. Als Textunterlage dient die erste Zeile eines bekannten Volkslieds (die zweite Zeile des Liedes ist die zweite Strophe der Umbildung),

---

[1]) Verfasser: A. Weißmann, Komponist Josef Hartmann Stunz. Allgemeines Deutsches Kommersbuch / Silcher-Erk / 29. Auflage Lahr 1886, Nummer 1. — Köhler-Meier, Volkslieder von der Mosel und Saar, Nummer 276.

[2]) Nummer 147.

vollständig zersungen und, wie es dem Wesen des Volkslieds tief entspricht, durch eingeschaltete Singsilben und Zwischenworte erweitert [1]):



Die dritte unmittelbare Quelle ist das dem Volkslied innerlich so verwandte Studentenlied. Die Übertragung geht ebenfalls gradlinig vor sich, durch die Erkneipen der Verbindungen und durch wandernde Studenten [2]). Die Anknüpfung ist in vielen Fällen ganz augenfällig, der Grad der Verarbeitung meist geringer. John Meier hat in seiner Einleitung gerade für das Studentenlied als Quelle des Volkslieds eine Reihe von Beispielen mitgeteilt, die sich ohne Schwierigkeiten vermehren läßt [3]).

Eine andere Bedeutung erhält der Begriff der Quelle durch die Frage nach den Beziehungen des Volkslieds zu Oper und Singspiel. Auch hier hat seit Jahrhunderten eine Wechselwirkung bestanden. Das Singspiel ist ohne das Volkslied undenkbar. Singspiel und Oper sind wertvolle Quellen für die Geschichte des Volkslieds in Zeiten, wo die unmittelbaren Quellen versiegen. Die echtesten Töne der frühdeutschen Oper: Keiser's, Kusser's, Telemann's können als volkstümlich bezeichnet werden. Meist sind es kleine strophische Lieder, welche Volksliedelemente benutzen oder unmittelbar übernehmen. Ein halbes Jahrhundert später, als die deutsche Oper in dem starren Schematismus der zweiten neapolitanischen Schule zu ersticken drohte, kam ihr wiederum die Befreiung aus der gleichen Quelle: das deutsche Singspiel lebte vom Volkslied. Wieder ist es eine dauernde Wechselwirkung, ein Hinüber- und Herübergehen der Einflüsse: die rührende Liederzählung des unbestechlichen Landmädchens (Als ich auf meiner Bleiche) aus Johann Adam Hiller's „Jagd" ging in den Volksmund zurück und wurde nach 70 Jahren von Erk-Irmer mit ziemlich starken Varianten als Volkslied aufgezeichnet („Mündlich, aus der Gegend von Frankfurt a. M.") Derselbe Prozeß wiederholte sich wieder ein halbes Jahrhundert später bei Weber, der einige ältere Volkslieder erstmalig aufzeichnete [4]) und der die Weise zum Jungfernkranz eines Sonntags vom dörflichen Tanzboden nach Hause brachte. Diese Melodie, ursprünglich kein Volkslied,

[1]) Deutsche Volkslieder in Niederhessen. 5. Band, Nummer 9.

[2]) E. Marriage teilt für die Herkunft des Liedes „Horch, was kommt von draußen rein?" in Handschuhsheim bei Heidelberg positiv mit: „Das Lied ist von der Burschenschaft Franconia (Heidelberg) ins Dorf gebracht worden". Volkslieder aus d. Badischen Pfalz, S. 82.

[3]) Seite CXVII.

[4]) Man vergleiche Erk-Irmer IV, 57.

wurde durch ihn dazu, und neuere Sammlungen wie Marriage lesen sie wieder dem Volksmunde ab[1]). In der Märchenoper der letzten Jahrzehnte leben ähnliche Zusammenhänge wieder auf. Es genügt hier, an Humperdinck zu erinnern.

Diese besonders bekannt gewordenen Beispiele kennzeichnen aber nur ein allgemeines Verhältnis. Beliebte „Nummern" der Oper wurden zu Lieblingsstücken des Volkes und erlangten eine um so stärkere Verbreitung, je mehr sie selbst mittelbar oder unmittelbar aus dem Volkslied schöpften. Manche von ihnen waren ursprünglich reine Volkslieder wie das Lied „Nachtigall, ich hör dich singen", dessen zweitälteste erhaltene Fassung aus der Partitur von Driebert's Singspiel „Sänger und Schneider" (1814) stammt. Oft aber ist der Zusammenhang nur mittelbar und da sind die in den Volksmund übergegangenen „Schlager" der älteren Singspiele die einzigen Fäden, welche uns überhaupt noch mit ihnen verbinden. So entstammt das vielgesungene „Wenn die Soldaten durch die Stadt marschieren" einer Posse „Die Seeräuber" und ist von F. Kugler komponiert und das sentimentale „Der Mensch soll nicht stolz sein" ist in dem Singspiel „Tief unter der Erde" beheimatet.
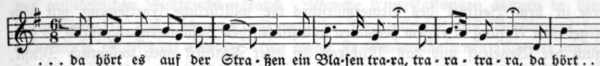
In neuerer Zeit ist der Einfluß des Theaters durch die Operette zur Gefahr geworden. Freilich ist der Rhythmus des Übergangs ein ganz anderer: die Zugstücke der Operetten führen im Volksmunde in der Regel ein flüchtiges Dasein und ein Assimilationsprozeß, das wichtigste Merkmal der inneren Beziehung, kommt gar nicht zustande. Gerade darin liegt eine Bedrohung der natürlichen Entwicklung. Die größere Gefahr aber liegt in den veränderten Gründen der Volkläufigkeit: an die Stelle des inneren Zusammenhanges mit dem Volkslied, d. h. inhaltlicher oder musikalischer Gefühlswerte, treten stoffliche und sinnliche Reizwirkungen.

Nicht nur von geschlossenen Liedformen gehen unmittelbare Wirkungen auf das Volkslied aus, sondern dieses nimmt seine musikalischen Anregungen überall, wo sie sich im Leben und in der Natur bieten. Ich möchte daher noch einige Beispiele für die andere Art der Beziehungen anführen, welche man als unselbständige Quellen bezeichnen kann. Hierher gehören alle Beziehungen des Volkslieds zum Gegenständlichen und Begrifflichen, alle Versuche, einen objektiven außermusikalischen Inhalt zu übersetzen, wenn sie von diesem Objekt und nicht vom Liede aus zu verstehen sind. Das ist mit dem Begriff der Tonmalerei nur teilweise identisch. Denn bei dieser liegt die treibende Kraft des musikalischen Ausdrucks im Liede und sucht das Objekt zu umspannen, hier aber liegt die treibende Kraft im Objekt, das im Liede eine musikalische Form zu gewinnen versucht. Die Tonmalerei ist nur ein untergeordneter Teil dieser Quellenbeziehung.
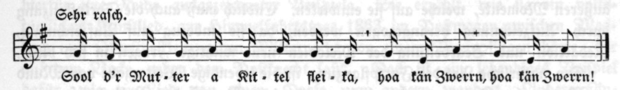
Das Gesetz der Beziehungen ist die Gemeinsamkeit wichtiger elementarer Bestandteile. Diese sind zunächst, ähnlich wie beim Marsch, unmittelbar musikalischer Natur. Vorstufen sind die volkläufigen Unterlagen der bekanntesten militärischen Signale, die Anknüpfungen an den Stundenruf der Nachtwächter, die melodischen Rufe der Verkäufer, beides im Volkslied in eigene Formen

[1]) Nr. 75.

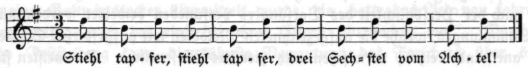
gefaßt. Auch der Postillon spielt hier eine Rolle, in eigenen Rufen sowohl wie in unmittelbaren Nachahmungen seines Instruments, die das Volkslied, wie das Kunstlied es ebenfalls tut, aus der sinnlichen Erscheinung herübernimmt und in seine Form und Sprache übersetzt; so etwa in dem von Heeger-Wüst aus einem Liederbuche von 1858 mitgeteilten „Ade" [1]):



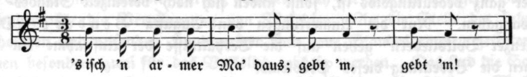
Hier ist der Klang die Brücke zum Volkslied. Und es sind diesem Begriff der Quelle die Erscheinungen der Tonmalerei einzuordnen, die dem Volkslied geläufig sind: die Nachahmung des Instrumentenklangs wie bei den zahlreichen Varianten des „John Hinnerk", das Terzenmotiv des Kuckucks und andere Vogelrufe. Darüber hinaus ist die Gemeinsamkeit melodischer oder rhythmischer Elemente oft unmittelbarer Anlaß einer nachahmenden Untermalung im Volksmund. So zitiert Amft eine Reihe von Vogelrufen, von denen ich die Schwalbe anführen möchte [2]):



Und A. Bender erzählt in ihrer Sammlung von der melodischen Übersetzung des Mühlrads, welches bei schneller Bewegung zu dieser [3]):



bei langsamer zu der folgenden Singzeile führte [4]):



In diesen Erscheinungen tritt der Begriff der Quelle nicht klar heraus. Denn der Maßstab für ihre Bewertung liegt in dem Grade ihrer Überwindung. In dem eben erwähnten Vogelruf ist die Quelle herrschend und vollkommen unverarbeitet. In vielen andern Beziehungen des Volkslieds zum Vogelmotiv aber ist die Herrschaft der Quelle gebrochen; das Lied hat sie überwunden und gestaltet selbständig. Der Grund dafür ist natürlich im Verhältnis zum Text zu sehen: im ersten Falle ist er sekundär und nachträglich unterlegt, im zweiten der innere Ausgangspunkt des Liedes. Dennoch zeigt eine Reihe von Zwischenstufen die musikalische Bedeutung dieses Verhältnisses, und es ist natürlich, daß das Volkslied, wo es solchen gegenständlichen Beziehungen nachgeht, immer wieder zu Singsilben und Naturlauten greift.

1) Pfälzische Volkslieder, Nr. 331 A. 2) a. a. O., Nr. 345. 3) a. a. O., S. 252. 4) ebenda.

Der Begriff der Quelle aber erhält so für die musikalische Betrachtung des Volkslieds tieferen Sinn. Dieses nimmt, wo immer sich ihm Anknüpfungspunkte bieten: geschlossene melodische Formen sind ihm Quelle eben so wie die Erscheinungen des sinnlichen Lebens. Und immer wieder bleibt dieses Aufgreifen wesensfremder Beziehungen bei aller Unbewußtheit in höchstem Grade sinnvoll: wie in dem Beispiel des Armeemarsches die willkürliche Fortsetzung mit dem gegebenen Anfang in engem formalen und stilistischen Zusammenhang stand, so sind auch der Vogelruf und das Mühlrad bei aller Realistik noch wesentlich Musik.

5.

Bei der Frage nach den wesentlichen Merkmalen des Volkslieds wurde auf die Eigenart seiner Fortpflanzung hingewiesen. Erst durch sie konnte das Volkslied begrenzt und teilweise bestimmt werden. Aber auch die Fortpflanzung ist mehr als ein Merkmal: sie ist ähnlich wie der Begriff der Quelle Ausgangspunkt einer Reihe von Fragen, welche in diesem Zusammenhang noch gestellt werden müssen. Diese Fragen erstrecken sich zunächst auf den Träger der Fortpflanzung, den Sänger, dann auf die Art der Fortpflanzung, die inneren und äußeren Momente, welche auf sie einwirken. Endlich muß auch die Fortpflanzung durch Aufzeichnung herangezogen werden, da sie inbezug auf Aufzeichnung, Redaktion und Bearbeitung der Melodien neue wichtige Fragen in sich birgt.

Die natürliche Art der Fortpflanzung ist die lebendige Weitergabe von Mund zu Mund; ihre Träger wurden bisher unter dem Begriff des Volkes zusammengefaßt. Nun aber ist es nötig, die Person des Sängers und ihren Einfluß auf die Fortpflanzung des Liedes herauszustellen. Denn die Bedeutung einer Melodie wird nach der Persönlichkeit des Vorsängers verschieden bewertet werden müssen. Die Sammlungen, welche die aufgezeichneten Melodien wie aufgespießte Schmetterlinge aneinanderreihen, verwischen auch hier das Wesentliche. Die meisten stellen die Person des Vorsängers ganz beiseite, wenige wie Amft geben den Namen an, der ganz bedeutungslos ist, sonst finden sich noch vereinzelt Standes- und Altersangaben. Nur die Anmerkungen von Augusta Bender's „Oberschefflenzer Volksliedern" gehen auf die Verhältnisse der Aufnahme ein und erkennen die Bedeutung dieses Problems.

Die Person des Vorsängers und die näheren Umstände der Aufnahme sind für die Geschichte des Liedes und für die Bewertung einer Einzelfassung oft von unmittelbarer Bedeutung. Viel hängt davon ab, wie das Lied, das der Sänger hörte und weitergibt, sich in ihm spiegelt. In einem Falle ist es ein mühsames Nachstammeln, im andern eine vollendete Kopie, im dritten ein elementares Hinausdrängen über das Vorbild. In den ersten beiden Fällen ist er Träger des Liedes, im dritten ist er Medium. In ihm selbst aber liegen die Voraussetzungen für die von ihm fortgepflanzten Melodien. Es handelt sich dabei um sein Alter, seinen Beruf, seine musikalische Veranlagung, seine innere Stellung zum Volkslied, auch um sein Geschlecht und seine Heimat. Es gibt gerade für das Volkslied Liedquellen von unschätzbarem Werte in älteren Menschen von der Art jener Bäuerin, der „Frau Viehmännin", welche den Brüdern Grimm Märchen erzählte. In ihnen sind die Lieder fest geworden, ihre

Konturen durch jahrzehntelange Wiederholung erhärtet, ihre Fassungen verbindlich. Daneben ist natürlich die musikalische Veranlagung entscheidend. Nur sie kann eine produktive Fortpflanzung ermöglichen und die in dieser Richtung bisweilen erstaunlichen Ergebnisse setzen feinste instinktive Einfühlungskraft in das Wesen des musikalischen Ausdrucks voraus. Manche Einzelfassungen können in ihrer Bedeutung für das Liedganze erst aus der Persönlichkeit des Vorsängers heraus richtig eingeschätzt werden, etwa wenn sie Kontaminationen schwerer niederdeutscher Melodik mit süddeutschen Jodlerelementen enthalten oder wenn gewisse Teile der Melodie fest, andere noch schwankend sind. Das sind Tatsachen, die jetzt, wo der Vorsänger verschollen ist, nur noch auf das Verlustkonto der Forschung gebucht werden können. Hier aber dürften sie nicht vergessen werden.

Aus dem einen der angeführten Beispiele geht auch die Bedeutung des Vorsängers für die örtliche Zugehörigkeit der Einzelfassung hervor. Sie bestand wenigstens, solange das Volkslied sich überhaupt noch örtlich entwickelte und nicht wie heute durch das Ineinanderströmen verschiedenster Kreise seine örtliche Zugehörigkeit verlor. Die erwähnte Sammlung A. Bender's gibt gerade hierfür eine Reihe ausgezeichneter Beispiele. Sie erzählt, wie sie ein volkstümliches Kunstlied „am Himmelfahrtstage 1863 im Postwagen zwischen Mosbach und Oberschefflenz gegen Mitternacht von einem Mann singen hörte, der auf dem Bocke neben dem Postknecht saß". Das ist ein lebendiges Beispiel dafür, wie ein Lied von einem Dorfe zum andern wandert. Andere Anmerkungen ziehen weitere Kreise. So wenn sie berichtet, daß einige Lieder durch einen 1848 verabschiedeten Wachtmeister in ihr Dorf kamen, daß ihr ein anderes von einer Gastwirtstocher übermittelt wurde, die „hatte das Lied von fahrendem Sängervolk gelernt, das einst bei ihren Eltern übernachtet war". Durch eine solche Feststellung kann die kühnste Vermutung des Forschers über örtliche Liedbeziehungen haltlos werden.

So wird nicht nur die Person, sondern auch die Art des Sängers wesentlich, besonders für die Verpflanzung von Melodien. An die Stelle der fahrenden Scholaren und reisenden Handwerkern sind neue Standesgruppen getreten, von denen besonders zwei für das Volkslied wichtig werden. Das sind die Soldaten und Schweizer als Träger von Liedern. Die Soldaten in stärkerem Maß, weil sie durch das Marschlied dem Volkslied von vornherein nahe standen, beide in gleicher Art, indem sie gerade die Lieder ganz entgegengesetzter Landschaften mit einander verbanden. Das alte Rekrutierungssystem unseres Heeres, welches den Burschen aus seinem Heimatdorfe nahm und absichtlich in einen möglichst entgegengesetzten Winkel Deutschlands verpflanzte, ist auch für das Volkslied bedeutungsvoll geworden. Der Schweizer trägt die Lieder und Jodler seiner Heimat bis tief in das nördliche Mitteldeutschland hinein. Man kann die Burschen und Mädchen in Thüringen genau so jodeln hören wie im Hochgebirge, eine Tatsache, die schließlich nur durch Verpflanzung erklärt werden kann. Die vergleichende Forschung wird hier sehr wahrscheinlich die Erscheinung einer oder mehrerer großer Wellen von Süden her feststellen können, deren letzte Auswirkungen bis weit in den Norden hineinreichen. Bei den Soldaten als Trägern des Volkslieds handelt es sich weniger darum, daß sie die Lieder ihrer Heimat

weiter tragen, als daß sie aus einer ganz andern Landschaft neue Melodien in ihr Heimatdorf zurückbringen.

Der Übergang von der Person zu der Art des Vorsängers führte bereits zu der Frage nach den außermusikalischen Momenten, die für die Fortpflanzung eines Liedes bestimmend sind. Der Gedanke war schon bei der Frage nach den Gründen für die Fortpflanzung berührt worden; hier handelt es sich nun um die Umstände, unter denen sie sich vollzieht. Die Gründe waren, wie festgestellt, nur teilweise musikalisch, dazu kommen textliche, stoffliche, gedankliche und andere Motive. Solche außermusikalischen Motive wirken auch auf die Fortpflanzung eines Liedes entscheidend ein.

Das gesungene Volkslied ist die Befriedigung eines persönlichen Ausdrucksbedürfnisses oder der Ausdruck eines Gemeinsamkeitsgefühls oder es ist durch äußere Momente bedingt. Der letzte Fall ist in seiner Bedeutung für die hier gestellte Frage am leichtesten zu erkennen. Die Entwicklung einer Melodie wird durch ihre Verbindung mit außermusikalischen Momenten teilweise gehemmt, in andern Teilen verstärkt. Das bezieht sich in erster Linie auf das Rhythmische, welches das Bindeglied zwischen dem Liede und seinem Anlaß oder Zweck herstellt. Der allgemeinste Fall dieser Art sind Marsch- und Tanzlieder, diese, wenn sie ihre ursprüngliche Bestimmung, zum Tanz gesungen zu werden, bewahrt haben. Das ist im Volkslied, wo der Tanz oft noch ohne das obligate Klavier improvisiert wird, häufig der Fall. Ist der Tanz, wie später gezeigt werden soll, eine rhythmische Kraftquelle, so ist er doch andererseits eine rhythmische Bindung. Der Marsch wird nur noch als solche empfunden, besonders, wenn er sich einer Melodie gewaltsam bemächtigt, die ihm innerlich nicht zugehört. Freilich hängen die Elemente untrennbar zusammen: wie der Tanz zur Entfaltung einer melodischen Elementarkraft, der Marsch zu einfachen kräftigen Intervallen neigt, so ist das Wiegenlied (eine andere geläufige Zweckverbindung des Volkslieds) auch in seiner Melodik ruhig und einförmig bewegt. Das gehört zwar zunächst zum Wesen des Liedes, dann aber auch zu seiner Fortpflanzung: diese wird unter dem Druck der Bindung niemals die Kraft zur Umgestaltung des Ausdrucks finden, die man sonst oft an ihr beobachten kann, sondern wird sich immer nur in Verbindung mit ihrer Zweckbeziehung, meist im Sinne ihrer steigernden Betonung verändern.

Die eigene, oft unendlich starke Urkraft der Fortpflanzung, die sich im Volkslied sonst geltend macht, fällt durch solche Zusammenhänge fort. Das ist weniger stark, aber noch erkennbar in Liedern, die mit Spielen, Gesten, Pantomimen oder rhythmischen Geräuschen verbunden sind. Es beginnt bereits im Kinderspiel, bei dem der pantomimische Vorgang die Einförmigkeit der immer wiederkehrenden Singzeile völlig vergessen läßt oder gelegentlich einen wilden, elementaren, die Melodik sprengenden Schluß veranlaßt. Rhythmische Bindungen der Fortpflanzung entstehen durch begleitende Geräusche, durch Klopfen, Schlagen; melodische und dynamische Beschränkungen ergeben sich durch die den Pfänderspielen eigentümlichen scherzhaften Betonungen, Unterbrechungen oder Gewichtsverlegungen der Linie. In diesem Sinne ist eine Vorschrift typisch, wie sie Erk-Irmer für ein solches Lied aus der praktischen Ausübung mitteilt:

„Wer bei den mit + bezeichneten Stellen den Schlußton zur Unzeit anbringt oder die 3/4 Pause nicht gehörig beachtet, gibt ein Pfand. Das Tempo wird, nach der näheren Bestimmung des Vorsängers, bald geschwinder, bald langsamer genommen"[1]). Es handelt sich aber in allen diesen Fällen nicht um die Erfüllung einer solchen Einzelforderung, sondern um die Unterstellung der ganzen Wiedergabe unter einen außermusikalischen Gesichtspunkt, welcher alle frei schaffenden Kräfte der Fortpflanzung unterbindet.

Auch wo solche außermusikalischen Bindungen wegfallen, wird es für die Fortpflanzung eines Liedes von Bedeutung, ob es Chor- oder Einzellied ist oder ob sein Charakter weder das eine noch das andere bedingt. Ganze Gruppen von Liedern sind Ausdruck eines Gemeinschaftsgefühls, mag dieses durch einen Anlaß bedingt sein, wie in den Trinkliedern, oder durch ein Bewußtsein gegeben sein, wie in den Standesliedern. Für die Fortpflanzung gibt sich als innere Folge dieses Gemeinschaftsgefühls ein Verzicht auf unbewußte persönliche Ausgestaltung der Melodie, also ein Verzicht auf produktive Fortpflanzung, dagegen eine starke Neigung zu festen, objektiven Konturen. Darum sind Lieder, die vorwiegend in Spinnstuben gesungen werden, andern Fortpflanzungsgesetzen unterworfen, als solche, die frei vom einzelnen getragen werden. Auch bei der Vergleichung verschiedener Fassungen eines Liedes muß dieser Umstand gelegentlich mitgewogen werden. Das äußere Merkmal dieser grundsätzlich anderen Fortpflanzung liegt in der gegenseitigen Angleichung, Verbesserung und Ausmerzung aller persönlichen, die Linie überschneidenden Varianten. Hier setzen die Begriffe richtig und falsch ein, die das Volkslied sonst in diesem Sinne nicht kennt.

Man kann zunächst daran zweifeln, ob die Aufzeichnung von Melodien in diesem Zusammenhang überhaupt untersucht werden muß. Denn sie ist dem Wesen des Volkslieds entgegengesetzt, unnatürlich und dient im Grunde mehr der Erhaltung als der Fortpflanzung. Meist verfolgt sie auch äußerlich nur den Zweck: festzuhalten und nicht weiterzutragen. Die Forschung muß sich mit dieser Frage freilich auseinandersetzen, denn sie arbeitet ja zumeist mit aufgezeichneten oder in anderer Form reproduzierten Melodien. Aber man darf bei der Aufzeichnung von Melodien nicht nur an planvoll angelegte Sammlungen denken, welche die Melodien einer Landschaft wie in einem Museum vereinen, losgerissen aus den lebendigen Zusammenhängen ihrer Heimat und ihres Wachstums, sondern man muß sich auch der Bedeutung jener alten Liederhefte erinnern, die als Familienschatz von Geschlecht zu Geschlecht vererbt wurden und der lebendigen Fortpflanzung immer wieder als Quelle dienten. Aber auch systematische Sammlungen, nicht nur die älteren, sondern gerade die von den neueren, die, wie der „Zupfgeigenhansel" geschrieben wurden, um das Volkslied zu neuem Leben zu wecken, haben Einfluß auf seine Fortpflanzung.

Die schriftliche Fortpflanzung von Volksliedern ist ein Widerspruch in sich selbst und daher ebenfalls ein Problem. Die Gesichtspunkte, welche in diesem Zusammenhang untersucht werden müssen, sind die Aufzeichnung selbst, die Redaktion und die Bearbeitung der Melodien. Die Festlegung der Melodie

[1]) a. a. O. I., Nr. 57.

ist von einer Reihe äußerer und innerer Voraussetzungen abhängig. Sie liegen nicht nur in der Person des Sängers, sondern auch in der des Aufnehmenden. Nur ein Teil der rhythmischen Unterschiede zwischen den Einzelnfassungen wird als Variante gewertet werden können, die meisten Schwankungen entstehen durch den Übergang von der gesungenen zur aufgezeichneten Melodie. Das bezieht sich natürlich nicht auf die Wahl eines geraden oder ungeraden Taktes und auf die Verlegung der Schwerpunkte. Hier ist ein Aufnahmefehler meist Fahrlässigkeit. Aber im allgemeinen steht während der Aufnahme die Erfassung des Melodischen so im Vordergrund, daß das Rhythmische leidet. Dazu kommt freilich, daß das rhythmische Empfinden in den Kreisen, welche das Volkslied tragen, oft nur gering entwickelt ist. Meist diktiert das Metrum des Textes den Rhythmus der Melodie. Das rhythmische Eigenleben tritt allein in dem Gegensatz von leicht und schwer und von Gleichmaß und Punktierung der schweren Taktteile hervor. In diesen Fällen mag das rhythmische Empfinden des Sängers den Ausschlag geben, sonst aber wird allein der aufnehmende Beobachter entscheiden, der die erklingende Melodie instinktiv unter einer ihm geläufigen rhythmischen Grundform erfaßt und sie ihr anpaßt und unterordnet. Aber auch im Melodischen bleibt die Entscheidung oft zweifelhaft. Die gesungene melodische Linie schwingt gewissermaßen frei im Raume. In dem Augenblick ihrer Aufzeichnung erhalten alle ihre Teile den Wert der Dauer. Und es setzt eine starke Fähigkeit des Erkennens voraus, die Melodie, wie sie der Ungeübte im Augenblick bildet, auch in ihren unwesentlichen Teilen genau festzuhalten. Dabei zeigt ein Versuch, daß derselbe Vorsänger dieselbe Melodie manchmal gleich darauf so verschieden singt, daß der Variantenforscher tiefgründige Folgerungen daraus ziehen könnte.

So liegt in der Aufnahme selbst eine mehrfache Gefahr. Sie wird dadurch gesteigert, daß in vielen Fällen beim Vorsänger durch das Bewußtsein, etwas Dauerndes geben zu sollen, eine Befangenheit eintritt, die unter Umständen den Schmelz einer Melodie völlig zerstören kann. Denn „sie tragen diese Lieder... lediglich im Herzen. Ihr Wissen von denselben ist wie das Schlafwachen eines Kindes — rufe sie an, und sie erschrecken, werden unsicher und straucheln..“ Diese schönen Worte, die A. Bender in der Einleitung ihrer Sammlung in einem etwas andern Zusammenhang geprägt hat, kennzeichnen das Problem erschöpfend. Und hier scheitert auch das Aufnahmeverfahren, das, besonders bei fremder Musik, in neuerer Zeit immer mehr zur Anwendung kommt, weil es allein eine unmittelbare Übertragung gewährleistet: das Phonogramm. Freilich bedeutet es im Grunde nur eine Verschiebung der Fragestellung. Denn der Zwiespalt in dem Verhältnis von Vorsänger und Aufnehmendem geht dabei auf das Verhältnis von der Aufnahme und dem ablesenden Beobachter über und ist hier aufs neue zu lösen.

Das alles führt bereits auf die Frage der Redaktion. War schon die Aufzeichnung einer Volksliedmelodie ein Widerspruch in sich selbst, so ist es ihre Redaktion in noch höherem Grade. Die Redaktion konnte niemals von innen heraus zum Problem werden. Daß sie es doch ist, liegt allein in der Tatsache ihrer praktischen Anwendung begründet. Grundsätzlich bleibt die Re-

daktion einer aufgezeichneten Melodie eine dienende Ergänzung der Aufzeichnung ohne jede eigene Bedeutung. Sie sollte getragen sein von dem Bewußtsein, daß die lebendige Quelle des Liedes ohne jede Trübung und Entstellung erhalten bleiben muß und in der Aufzeichnung lediglich neu gefaßt werden darf. Merkwürdigerweise hat sich dieses scheinbar selbstverständliche Bewußtsein erst spät und unvollkommen Bahn gebrochen. Das Volkslied ist zu allen Zeiten Strandgut gewesen: es wurde verändert, bearbeitet, verziert, verschönert, vertieft und mit Begleitungen, Mittelstimmen, Kontrapunkten versehen, ohne daß es sich je dagegen wehren konnte.

Hier handelt es sich nun allein um die Redaktion der Melodie, für die das Gesetz ihrer Unverletzlichkeit eigentlich kaum ausgesprochen zu werden brauchte. Aber von den Tagen der Romantik an haben die Herausgeber von Volksliedsammlungen eine völlig falsche Einstellung der Melodie gegenüber gehabt. Sie alle glaubten mehr oder weniger stark, daß die endgiltige Fassung der Melodie ihr Werk sein müsse, und es gibt ältere Sammlungen, in denen kaum eine Melodie unverletzt ist. Sie glichen aus, milderten Härten, beseitigten Eigenwilligkeiten, nicht selten aber auch stellten sie aus verschiedenen Fassungen neue, „schönere" Melodien zusammen. Was in jener Zeit Mangel an Erkenntnis war, ist freilich bei systematischen Sammlungen der letzten Zeit, welche nur der Erhaltung ihrer Melodien dienen, ein schwerer Mangel an Verantwortungsgefühl. Die Tragweite dieser falschen Einstellung reicht bis in die Gegenwart hinein. Eine wegen ihrer Quellenbeziehung interessante Fassung Meisinger's von „Ich kann und mag nicht fröhlich sein" liegt zufällig nur darum in ihrer Gestalt vor, weil der Herausgeber (wie er in einer Anmerkung erklärt) „der Weise nicht aufzuhelfen (!) vermochte"[1]). Und W o l f r a m, der Herausgeber der umfassenden Sammlung Nassauischer Volkslieder, erklärt in dem Vorwort seiner Sammlung wörtlich[2]): „. . . aber nur wenige [Melodien] habe ich so fertig an einem und demselben Ort angetroffen, vielmehr mußte ich sie der Mehrzahl nach erst aus stückweisen Mitteilungen von den verschiedensten Seiten her, oft aus räumlich weit voneinander getrennten Landschaften zusammenfügen". Die Unbefangenheit, mit der die Herausgeber in den Worten „aufhelfen" und „zusammenfügen" über ihre Redaktionstechnik Aufschluß geben, läßt darauf schließen, daß die angezogenen Fälle nicht vereinzelt sind. Die Folgen dieses Standpunkts berühren zunächst noch nicht die Fortpflanzung des Volkslieds, sondern allein die forschende Erkenntnis. Hier aber sind sie von einer vernichtenden Bedeutung, denn einem Redaktionsprinzip wie dem Wolfram's gegenüber sind alle Grundlagen der Erkenntnis erschüttert. Auch hier kann es sich nur darum handeln, das Moment als solches festzulegen und es denen anzureihen, welche als belastende Gewichte die Erkenntnis immer wieder von neuem hemmen oder in Frage stellen.

Die Redaktion greift aber in der Tat auch in das Wesen der Fortpflanzung ein. Das ist besonders bei den Sammlungen der Fall, welche der lebendigen Pflege des Volkslieds dienen. Durch den Mund der Wandervögel gehen die

---

[1]) Volkslieder aus dem Badischen Oberlande Nr. 186 A. [2]) a. a. O., S. 8.

Lieder des „Zupfgeigenhansel" — so wünschten wir — ins Volk zurück, Älteren wurde das Volkslied in der Feldausgabe des Volksliederbuches für Männerchor im Kriege zum Erlebnis. Dieser Vorgang war in früheren Zeiten von noch größerer Bedeutung. Ältere Sammlungen wie die von Silcher und Kretzschmer-Zuccalmaglio, die noch vor der Mitte des vorigen Jahrhunderts erschienen, haben auf die Fortpflanzung des Volkslieds in höchstem Maße produktiv eingewirkt. Und hier wurde die Redaktionsfrage entscheidend. Man wußte längst, daß die musikalischen Herausgeber dieser Sammlungen bei der Redaktion ihrer Melodien sehr willkürlich verfuhren und hat sie deswegen getadelt. Wie positiv und befruchtend aber die Ergebnisse einer solchen Redaktion sein konnten, hat erst die Untersuchung M. Friedlaender's über „Zuccalmaglio und das deutsche Volkslied" gezeigt [1]). Aus ihr geht hervor, daß eine Reihe von volkläufigen Liedern allein der Umgestaltung dieses „in seinem eigensten Werte kaum erkannten Dichters und Musikers" ihr Leben verdankt. Zuccalmaglio hat teils eigene Schöpfungen als Volkslieder ausgegeben („Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht"), teils wirkliche Volkslieder skrupellos mit Eigenem verschmolzen. Aber diese Verschmelzung muß in einigen Fällen genial genannt werden. Der von ihm geschaffene Vordersatz steht zu dem übernommenen Mittelsatz des echten Volkslieds „Schwesterlein, Schwesterlein, wann gehn wir nach Haus?" in einem engeren inneren Verhältnis, ist organischer und zwingender als der ursprüngliche. Ohne ihn wäre das Volkslied längst verschollen, das in seiner Umbildung heute noch lebt. Dieses Beispiel ist nicht vereinzelt, wenn natürlich auch die Stellung Zuccalmaglio's zum Volkslied viele Entstellungen und Vergreifungen zeitigen mußte.

Durch diese Fragen, die mit der Aufzeichnung zusammenhängen, sind die Probleme der Fortpflanzung nicht erschöpft. Über ihre Träger ist gesprochen worden, über die sie bedingenden Umstände, über die verschiedenen Möglichkeiten, welche sich für sie ergeben. Aber noch nicht über ihren Rhythmus, über ihre Abhängigkeit von der Stellung des Volkes zu seinem Liede überhaupt. Diese Fragen sollen hier nur noch gestellt werden; sie hängen tief mit dem Wesen des Volkslieds zusammen. Wie weit sind es nur äußere Umstände, welche ein Lied in dem engsten abgeschlossenen Kreise, dem Dorfe, auftauchen, verschwinden und mit einer oft beobachteten Regelmäßigkeit plötzlich wieder erscheinen ließen? Wie weit liegt dem periodischen Auftreten ein inneres Gesetz zugrunde?

Die Fortpflanzungsbedingungen des Volkslieds haben sich erheblich verändert, seit Augusta Bender auf ihrer nächtlichen Fahrt im Postwagen von Mosbach nach Oberschefflenz ein neues Lied kennen lernte. Die lebenden Generationen stehen in der Entwicklungskurve des Volkslieds tief auf der absteigenden Linie. Feste Grenzen flossen in einander, deutliche klare Linien verschwammen im Dunkel. Sind überhaupt noch Fortpflanzungsgesetze da, noch ein Rhythmus und nicht nur ein Spiel mit eben vergilbenden Stücken einer lieb gewordenen Vergangenheit?

---

1) Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1918, S. 53.

Unter dem Begriff des Problems ist eine Reihe von Fragen aufgeworfen worden, welche aus der ersten Beschäftigung mit dem Volkslied erwachsen. Es sind sämtlich „erste“ Probleme: die Fragen, wenn auch nicht die Antworten, lagen an der Oberfläche der Betrachtung. Sie umspannten: den Begriff des Volkslieds, seine Erklärung und Abgrenzung, seine charakteristischen Merkmale, das Verhältnis der Einzelmelodie zum Liedganzen, das Wesentliche dieser beiden Begriffe und die sich daraus ergebenden Forderungen der vergleichenden Melodienbetrachtung und die Wertung der Einzelmelodie als Organismus. Sie umspannten weiter die Frage nach den Quellen des Volkslieds und nach den Bedingungen und Gesetzen seiner Fortpflanzung. In der Gesamtheit dieser Fragen liegt nichts Abschließendes oder Erschöpfendes. Neue Probleme entstehen aus ihrer Beantwortung. So wurde das historische Problem des Volkslieds bisher kaum gestreift. In den bisher gestellten Fragen sollte lediglich eine Basis geschaffen werden, breit genug, das Volkslied mit seinem weit spannenden, verfließenden Grenzen zu tragen, stark genug, es zu sehen, wie es ist, ohne Einseitigkeit und Subjektivität: als Erscheinung.

Aus der Anlage der Untersuchung ergab sich die verschiedene Behandlung der gestellten Fragen. Umspannung, Erklärung und Begrenzung des Materials konnten nur durch sich selbst gegeben werden und müssen als abgeschlossen gelten, ebenso wie die Frage nach Quellen und Fortpflanzung. Die Kernprobleme aber: das Verhältnis der Einzelfassung zum Liedganzen und die Bewertung der Einzelmelodie als Organismus sollen in einem andern Zusammenhang behandelt werden. Die Untersuchung wendet sich mit dem Übergang zur vergleichenden Melodienbetrachtung vom Problem zur Methode, von der Frage zu dem Versuch einer Antwort.

Sachsen-Thüringen in der Musikgeschichte

Von

Arno Werner, Bitterfeld

Mit der zunehmenden Pflege der Heimatkunde hat man sich auch in erhöhtem Maße der musikalischen Ortsgeschichte zugewendet und in zahlreichen Blättern für heimatliche Geschichte, in Jubiläumsschriften von Musikvereinen, in Ortsgeschichten von Städten und Dörfern, auch in kirchenmusikalischen und allgemeinen Musikzeitschriften eine Fülle von musikgeschichtlichem Material aufgespeichert. Aber die musikalische Ortsgeschichte, so reich sie auch ausgebaut sein mag, hat doch nur dann Wert für die Musikwissenschaft, wenn die Ergebnisse zu einer höheren Einheit, zu einer Musikgeschichte des Landes oder der Landschaft zusammengefaßt werden. Es liegt sicher noch an der großen Lückenhaftigkeit des Urmaterials, wenn es bisher nur ganz vereinzelt zu einer solchen Zusammenfassung zu einer Musikgeschichte eines Landes gekommen ist. Im Gebiete von Sachsen-Thüringen gerade sind in den letzten zwanzig Jahren der Musikwissenschaft neue Gebiete erschlossen und neue Wege zur Weiterforschung gezeigt worden. Über die Kantoreien ist genügend Licht verbreitet; die Musikgeschichte Leipzigs harrt der Vollendung; Monographien über Weißenfels und Zeitz bieten die musikalische Entwicklung einiger typischen Mittelstädte mit Hofhaltungen; Teilforschungen über Magdeburg sind veröffentlicht; die Hallische Singakademie fand eine mustergültige Bearbeitung; die Hofkapellen zu Zerbst, Cöthen, Rudolstadt und Gotha wurden mit mehr oder weniger Glück behandelt. Aber schrieb eine gründliche Arbeit über die Pflege der Musik unter den Wettinern und wettinischen Ernestinern; Vollhardt bot seine „Geschichte der Kantoren und Organisten in den Städten Sachsens", ein nicht zu unterschätzendes Nachschlagewerk. Auf Grund des angedeuteten Materials und der Ergebnisse aus jahrelangen Forschungen in heimatlichen Archiven und Bibliotheken soll nun in gröbsten Strichen das Bild der Musikentwicklung Sachsen-Thüringens gezeichnet werden als Vorarbeit zu einer für die Zukunft ins Auge zu fassenden Geschichte dieser Landschaft.

Das eigentliche Gebiet unsrer Betrachtung ist die Provinz Sachsen und der Freistaat Großthüringen, ein Gebiet, das der Kamm des Thüringer Waldes von dem anders gearteten Frankenlande trennt. Der wesensverwandte Freistaat Sachsen wie das von provinzialsächsischen Landen umklammerte Anhalt wird in den Kreis unsrer Betrachtung gezogen.

Wenn Preußen das Herz Deutschlands ist, dann kann man wohl die Provinz Sachsen als das Herz Preußens bezeichnen. Vergleichen wir sie aber inbezug auf Einheitlichkeit der Landschaft, der Bewohner und der politischen und kirch-

lichen Vergangenheit mit irgend einer andern Provinz, so fällt der Vergleich sehr zu ungunsten Sachsens aus. Dieser Provinz fehlt jede natürliche Grenze, und politisch ist sie anzusehen als ein Konglomerat, als ein Trümmerfeld von Stücken ehemaliger Herzogtümer, Abteien, Fürstentümer und anderer politischer Gebilde, das durch Übereinkunft der Diplomaten im Jahre 1815 zu einem Ganzen zusammengeschweißt wurde. Ein Jahrhundert gemeinsamer Verwaltung ist vielleicht imstande, eine jahrhundertelange Entwicklung umzubiegen; sie aber in ihrem inneren Wesen umzugestalten, ist ihr nicht möglich.

Der Norden der Provinz gehört zur großen norddeutschen Tiefebene, der Süden ist deutsches Mittelgebirge, beide Teile sind unterschiedlich in klimatischer Beziehung. Dort in der Tiefebene Niedersachsens ein etwas schwerfälliger, wortkarger Menschenschlag, hier der leichtblütigere, sangesfrohe Thüringer, in einzelnen Kreisen auch Bewohner fränkischer Abstammung. Mitten durch die Provinz Sachsen klafft ferner ein Riß in sprachlicher Hinsicht: dort spricht man plattdeutsch, hier das sächsische und thüringische Hochdeutsch. Daß aber Oberflächenbildung der Landschaft, daß Klima, Sprache und Volkscharakter von Einfluß sind auf die Musikkultur der Bewohner, ist unbestreitbar. Welcher Anteil jedem dieser Faktoren zuzumessen ist, läßt sich allerdings auch nicht annähernd bestimmen, da Untersuchungen über diesen Gegenstand noch nicht vorliegen. Einflußreicher und darum wichtiger für die Musikfähigkeit und Musikfreudigkeit erscheint die politische und kirchliche Vergangenheit einer Landschaft. Gerade hier finden wir aber in unserem Gebiete eine Mannigfaltigkeit, ja Buntscheckigkeit, die ihresgleichen in Deutschland nicht wieder findet.

Das nördlichste Gebiet ist die **Altmark**, das Ursprungsland Preußens mit Stendal, Tangermünde, Salzwedel, Seehausen, Osterburg. Preußische Nüchternheit und sparsames Wesen, gepaart mit dem niedersächsischen Charakter, waren der Musikentwicklung durchaus nicht förderlich und in der Tat: Wenn der Kundige seinen Blick von Süden nach Norden über unser Gebiet schweifen läßt, so ergibt sich die verblüffende Tatsache, daß mit Magdeburg auch die letzte Musikherrlichkeit schwindet und das nördliche Drittel der Provinz sterilen Boden aufweist. Als in den ersten Kriegsjahren Material gesammelt wurde für das neue Vorspielbuch für die Provinz Sachsen und Anhalt, das im großen und ganzen nur heimatliche Tonsetzer berücksichtigen sollte, konnte die Altmark aus der Vergangenheit nicht einen, aus der Gegenwart nur drei schaffende Musiker stellen bei einer Gesamtzahl von 103 heimischen Komponisten.

Die südliche Fortsetzung der Altmark bildet das alte **Erzstift**, später weltliche **Herzogtum Magdeburg**, das durch Anhalt in einen nördlichen Teil mit Magdeburg, Ziesar, Wolmirstedt, Neuhaldensleben, Burg, Schönebeck, Kalbe, Staßfurt und in einen südlichen Teil mit Halle, Wettin, Cönnern und Löbejün zerlegt wird. Von den beiden Hauptstädten tritt Halle vom Anfange des 17. Jahrhunderts an musikalisch in den Vordergrund, bedingt durch den Vorzug als Residenz des Herzogtums. An der Spitze des Landes aber steht von den Zeiten des großen Krieges an ein Fürst aus dem Hause Kursachsen, bei dem man nach Anlage und Erziehung von vornherein mit einer starken Neigung für Musik und Kunst rechnen konnte. Auch in preußischer Zeit, also von 1680 an,

konnte Halle seine Vorherrschaft gegenüber Magdeburg behaupten. Die Universität zog musiktreibende Studenten nach der Stadt, und wenn die Professoren im allgemeinen der höheren Kunst ablehnend gegenüberstanden, so pflegten Francke und seine Gesinnungsgenossen doch den Choral und das religiöse Lied und bauten den Schulgesang nach der methodischen Seite hin mit sichtlichem Erfolge aus. Auch der rege Verkehr mit dem musikfrohen Leipzig und den musikalischen Kapellen in Merseburg, Weißenfels und Zeitz gaben mannigfachen Anstoß zur Musikpflege. In fürstlicher Zeit überstrahlte der Glanz der Hofkapelle das bescheidene Musiktreiben der städtischen Künstler. Als aber 1680 der Hof nach Weißenfels übersiedelte, stieg bald die Kunst der städtischen Kirchenmusik und hielt sich bis in unsere Zeit auf achtenswerter Höhe, wie die Namen Zachau, Händel, Kirchhoff, Friedemann Bach, Türk, Naue und Robert Franz dartun.

Obgleich Magdeburg schon 1617 eine Kapelle für den Dom schuf, um der neuen Musik einen Weg zu bahnen, so ist doch als sicher anzunehmen, daß die verheißungsvollen Anfänge durch Magdeburgs Zerstörung im Jahre 1631 wieder vernichtet wurden. Der Dom und die einigermaßen berühmte Domschule übten wohl eine Anziehungskraft auch auf angehende Musiker aus, aber der Reihe der angeführten Hallischen Namen, denen wir noch die von Scheidt, Adam Krieger, Stolle, Pohle, Kremberg, Wolfgang Franck und Joh. Philipp Krieger hinzufügen, kann Magdeburg mit Agricola, Gallus Dreßler, Heinrich Grimm, Siebenhaar, Tegetmeyer, Rolle, Eberhard Müller und Ritter doch nicht entfernt ebenbürtige Kräfte entgegenstellen. Und den auch in Fachkreisen fast ganz unbekannten Sternen dritter und vierter Größe in den anderen Städten des nördlichen Teiles, in Wolmirstedt, Neuhaldensleben, Burg, Schönebeck, Großsalze, Aken und Barby war Wettin, Cönnern und Löbejün mit den Hausmann's und Löwe's, mit den Orgelbauern Förner (Erfinder der Windwage), Trost und Johann Wilhelm Stegemann[1]) ohne weiteres überlegen.

Vom ehemals Magdeburger und kursächsischen Gebiet umschlossen, hat sich **Anhalt**, wenig beeinflußt durch die benachbarten Gebiete, entwickelt. Mit seiner Vierteilung in A.-Dessau, A.-Cöthen, A.-Bernburg (Ballenstedt) und A.-Zerbst waren die Verhältnisse nach der politischen Seite hin der Musikentwicklung günstig. Denn so drückend auch in den letzten Jahrhunderten die Abgaben der geplagten Untertanen für die kostspieligen Hofhaltungen der kleinen Fürstentümer waren, so ist doch nicht zu leugnen, daß all die kleinen Residenzen Pflegstätten höherer Entwicklung darstellten, und daß den Orten, die das Glück hatten, eine längere Reihe von Jahren einen Hof zu beherbergen, der Stempel besonderer Kultur, auf Jahrhunderte erkennbar, aufgedrückt wurde. Die Kapellen dieser Höfe waren Träger des musikalischen Fortschritts. Auch Anhalt hat dazu sein redlich Teil beigetragen und Segen ausgestrahlt auch über benachbarte Gebiete, ja über die ganze musikalische Welt. So sei erinnert an die Anregungen, die die Zerbster Kapelle unter Fasch, die Dessauer unter Rust und Friedrich Schneider

[1]) Er ist sicher der von Werckmeister in der „Beschreibung des Grüningischen Orgel-Werkes" 1704/05 nur andeutungsweise genannte „Johannes *N* von Wettin", der in Gröningen schimpflich behandelt wurde, weil er den Mut hatte, die Wahrheit zu sagen.

gaben, an die ausgezeichnete Pflege der Oper und Instrumentalmusik im ganzen 19. Jahrhundert und darüber hinaus durch das Dessauer Fürstenhaus. Dessauer und Ballenstedter Musiker saßen in größerer Anzahl in den Orchestern der großen Musikfeste, die namentlich in den dreißiger und vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts in Anhalt, Sachsen und Thüringen abgehalten wurden. Sebastian Bach wäre uns nach der Seite der Kammermusik wahrscheinlich unerschlossen geblieben, hätte ihn nicht der Herzog von A.-Cöthen an seinen reformierten Hof berufen, wo für Kirchenmusik kein Platz war und die Verhältnisse ihn zwangen, sich nach einer ganz neuen Seite hin zu entfalten. Den streng abweisenden Standpunkt bezüglich der Kirchenmusik und des Orgelspiels hat auch die reformierte Kirche Anhalts nicht lange vertreten und zuerst das Orgelspiel wieder eingeführt. Am Anfange des 19. Jahrhunderts hatte auch die Kirchenmusik im reformierten Anhalt längst wieder Bürgerrecht. Schon von etwa 1680 an genoß sie von dem lutherischen Fürstengeschlecht in Zerbst, namentlich unter dem Kapellmeister Fasch, liebevolle Pflege. Als der Staat vor fünfzig Jahren die reichen Notenschätze der Fasch-Zeit auf Wagen zum Einstampfen wegfahren ließ, rettete der Lisztschüler und tüchtige Kantor Preitz wenigstens eine kleine Zahl von Partituren vor dem sicheren Untergange. Sie sind bis heute im Besitz der Familie geblieben. Neben der Zerbster Hofkapelle pflegte nur der heute noch blühende Adjuvantenverein zu Coswig, wo ein Mitglied des lutherischen Zerbster Fürstenhauses residierte, die höhere Kirchenmusik.

Mit dem Erzstift Magdeburg auf gleiche Stufe zu stellen ist das geistliche Stift **Halberstadt**, das auch sonst eine ähnliche Entwicklung wie jenes aufweist. Mit den Nebenstädten Aschersleben und Oschersleben fiel es nach dem Westfälischen Frieden 1650 an Preußen, wurde aber als selbständiger Landesteil weitergeführt. Die Abtei oder das Damenstift **Quedlinburg** gehörte zwar bis 1803 nicht zu Preußen, aber brandenburgischer Einfluß war auch hier maßgebend. Zwischen Halberstadt und Quedlinburg bestanden reichere musikalische Beziehungen, und in früheren Zeiten ist ein reger Austausch unter den Musikern beider Städte zu beobachten. Die Verbindungsfäden von Halberstadt und Quedlinburg führen in weitaus erster Linie nach dem nicht nur in räumlicher Beziehung näher liegenden Magdeburg, wenn auch Halle als nächste preußische Universitätsstadt nicht ganz ausgeschaltet werden konnte. In beiden Städten musizierte man schlecht und recht, ohne etwas besonderes für die Kunst zu tun. Dabei waren in diesen an Kirchen und Stiftungen reichen Städten in fruchtbarer Gegend und mit wohlhabender Bevölkerung alle Vorbedingungen reicher Kunstpflege gegeben. Die Stipendien der Kirchen und Schulen übten auf die studierende Jugend wohl eine Anziehung aus, aber über das Land hinauszuschauen und hervorragende Musiker heranzuziehen, dazu fühlte man in den führenden Kreisen kein Bedürfnis. Jede Anregung durch die Landesregierung fehlte; bei der Besetzung der Stellen spielte die Versorgung der „Stadtkinder" und „Landeskinder" eine Hauptrolle. Der musikalisch wichtigste Bestandteil der Provinz ist das Gebiet, das 1815 vom Königreich Sachsen abgetrennt und Preußen zugewiesen wurde. Von den Landesteilen an der Schwarzen Elster über die Mulde bis zur Saale und dem beginnenden Thüringen wird man

kaum behaupten können, daß die Bewohner von Natur besonders musikalisch begabt seien. Daß aber im thüringischen Sachsen und in den Staaten Großthüringens, auch im südlichen gebirgigen Teile des Freistaats Sachsen eine natürliche Veranlagung für den Stand der Musikkultur mitspricht, ist gewiß. Die Tatsache indessen, daß in ganz Kursachsen bis zu seiner nördlichen Grenze und bis in die kleineren Dörfer hinein die Musik kultiviert wurde und sich vom Ende des 16. Jahrhunderts an 200 Jahre lang auf bedeutender Höhe hielt, diene als Schulbeispiel dafür, daß durch eine planvoll durchgeführte Organisation ein Land zu hoher musikalischer Kultur zu erziehen ist. Neben Veranlagung und Organisation ist es aber auch die Gestaltung der politischen Verhältnisse, die Sachsen zu einer Höhe und Überlegenheit brachte, die es bewahrt hat bis auf unsere Tage. Sachsens Fürsten hatten immer eine offene Hand, wenn es galt, die Musik zu heben und zwar nicht nur die am Hofe. Nein, Stadt und Land durfte sich in dieser Beziehung fürstlicher Huld und Unterstützung erfreuen. Mit staatlicher, städtischer und kirchlicher Hilfe waren überall die Chorverhältnisse, zumteil auch das Stadtpfeiferwesen, geordnet und subventioniert. Die großen Gymnasien in Dresden, Leipzig, Torgau, Merseburg usw. stellten selbständige Chöre; in Städten geringerer Bedeutung taten sich Bürger und Schüler zu Kantoreien zusammen und in den Dörfern die sangeskundigen Bauern und die Schulkinder zu Adjuvantenchören. Der Staat unterstützte die Chöre durch Tranksteuerbenefizien und andere Gerechtsame; die Stadt schenkte die Noten und gab dem Kantor „und seinen Gesellen“ gar oft ein Faß Bier zu einer Ergötzung; die Kirche spendete aus dem Gemeinen Kasten und ordnete die Gebühren für Trauungen und Begräbnisse. Ferner stellte der Rat den Chören den Stadtpfeifer zur Verfügung und gab ihm dafür das Recht der alleinigen Musikausübung in der Stadt, ein Recht, das die staatlichen Organe auch den Dorfmusikanten vielfach zubilligten, die die sonn- und festtägliche Kirchenmusik unterstützten. Vor reichlich hundert Jahren wurde Sachsen zerrissen. Der Tradition gemäß ließ das Stammland seither der Kirchenmusik eine leidlich gute Pflege zuteil werden, und die allen Anforderungen genügende in ihrer großzügigen Anlage einzig dastehende Hochschule für Kirchenmusik in Leipzig mit sechssemestrigem Studium wird die Musica sacra des ganzen Landes befruchten. Im preußischen Sachsen aber ist die Kirchenmusik weit mehr zurückgegangen, nicht ohne Schuld auch der Kirchenbehörden, die z. B. aus Sparsamkeitsgründen die hauptamtlichen Stellen an Domen und großen Stadtkirchen zerschlagen ließen unter Darangabe der höheren Ansprüche an die Stelleninhaber. Die ernestinischen Fürsten in Thüringen, in Altenburg und Eisenberg, in Weimar, Eisenach und Jena wie in Gotha haben sich gleicherweise wie ihre Vettern in Dresden, Merseburg, Weißenfels und Zeitz der Kunst der Musik nach jeder Seite hin angenommen. Die fürstlichen Kapellen in Schwarzburg, Rudolstadt, Sondershausen und Arnstadt standen den genannten kaum nach. Die Grafen von Mansfeld haben sich auf das Notwendigste beschränkt, während ihre Stadt Eisleben eine Musikpflege aufweist, die sich der sächsischen an die Seite stellen kann. Die freien Reichsstädte Nordhausen und Mühlhausen fügen sich in den Rahmen Thüringens ein. Nordhausen hatte eine gute Schule,

die es weit brachte in der Musikkunst; im übrigen aber vermag es nur zwei Musiker von größerer Bedeutung aufzuweisen: den Organisten und berühmten Orgelmacher Heinrich Compenius (um 1624) und den Organisten Christoph Gottlieb Schröter (gest. 1782), der als der deutsche Erfinder des Fortepianos gilt. Mühlhausen, wohl die kirchenreichste Stadt der Provinz, war Nordhausen in der Pflege der Musik überlegen, wie ein Hinweis auf die Namen Joachim a Burck, Georg Neumarck, Johann Eccard, Ahle, Bach, Erlebach, Beutler und Steinhäuser bestätigen mag.

Zusammenfassend ist zu sagen, daß in Sachsen-Thüringen im allgemeinen von Norden nach Süden zu in der Vergangenheit und in der Gegenwart die volkstümliche wie die höhere Musik eine sich mehr und mehr steigernde Pflege findet. Wenn Bonifazius gesagt hat Thuringia cantat, Saxonia non cantat, so hat ihm die nachfolgende tausendjährige Musikgeschichte Thüringens und Niedersachsens recht gegeben. Diese Auffassung wird zugleich bestätigt durch die weitere Tatsache, daß der Strom der Musiker in der Richtung von Süden nach Norden verläuft. Typisch ist: Italiener ziehen nach den sächsischen Fürstenhöfen, in größerer Zahl nach Dresden; süddeutsche Musiker versorgen die fürstlichen Kapellen mit ersten Kräften. Die Musiker Sachsen-Thüringens holen sich wohl in Italien oder im deutschen Süden den letzten Schliff, aber ihr Arbeitsgebiet suchen sie sich, sofern sie außer Landes gehen, im Norden, hauptsächlich in Hamburg, Lübeck und Kopenhagen. Selbst innerhalb unserer Landschaft ist der Zug nach Norden unverkennbar. Auffallend ist namentlich die große Zahl von Trompetern und anderen Instrumentalmusikern, die die Dörfer um Erfurt und Gotha in die nördlichen Residenzen schicken.

Nach diesen allgemeinen Ausführungen wäre kurz zu zeigen, in welcher Weise die einzelnen Zweige der Musik in unserem Gebiete Pflege und Förderung fanden. Das Mittelalter ist schnell erledigt. Es genüge ein Hinweis auf den Sängerkrieg auf der Wartburg, auf die Spuren des Meistergesanges, die kirchlichen Sängerchöre des Kalands, auf einzelne Schulchöre, das unvollkommene Orgelspiel in Domen und großen Stadtkirchen und schließlich auf den Hausmann oder Turmwächter und die fahrenden Spielleute. Festzustellen ist, daß im Mittelalter Sachsen-Thüringen in allen gedachten Fällen als musikalisches Land nicht besonders hervortritt. Bäumker hat in seinem Werke „Das katholische deutsche Kirchenlied" nachgewiesen, daß der deutsche Choral schon vor der Reformation im Kultus der allgemeinen Kirche nicht ganz unbekannt war. Er tritt also mit der Reformation nicht als etwas ganz Neues in Erscheinung; doch gaben ihm die sächsischen Reformatoren Heimatrecht im Gottesdienste der neuen Kirche. Noch herrschte aber in den Stadtkirchen der lateinische Kunstgesang, und die Gemeinde kam mit ihrem deutschen Kirchenliede nur ganz bescheiden zu Worte. Dort allerdings, wo keine Schulen, d. h. keine Lateinschulen waren, nahm das Kirchenlied einen breiteren Raum ein. Der einstimmige Choralgesang, der ohne Orgelbegleitung erscholl, genoß bei den Fachmusikern kein Ansehen. Der Kantor versuchte, ihn abzuschieben an den Küster oder Kirchner oder Präfekten. In Halle, wo in den vergangenen Jahrhunderten eigentümlicherweise die Organisten die ersten Kirchenmusikbeamten waren, fiel die

Leitung des Choralgesanges dem Kantor zu. Wo die Schulkantoreien den Gemeindegesang leiteten, kleidete man ihn vielfach in das Gewand des einfachen vierstimmigen Satzes, wie ihn Schütz in seinen „Psalmen Davids" 1628 und Schein im „Cantional oder Gesangbuch" 1627 den Gemeinden bot. Die Berufssänger an thüringisch-sächsischen Fürstenhöfen lehnten es aber ab, den schlichten vierstimmigen Choral zu singen. Durch solche Zumutungen fühlten sie sich erniedrigt und in ihrer Berufsehre gekränkt. So hat der protestantische Choral selbst in seinem Heimatlande um seine Existenz ringen und sich gegen den Widerstand der Kunstmusik durchsetzen müssen, bis ihm der Beistand der Behörden und der choralfreundliche Pietismus zu Hilfe kamen und ihm endgültig den Weg zu seiner berechtigten Stellung bahnten. Es ist auffällig und erinnert an die eben geschilderte Tatsache, daß der belebte rhythmische Choral, der sich von etwa 1848 an in Süddeutschland schnell durchsetzte, im Norden Deutschlands heftigen Widerstand fand und noch heute um seine Anerkennung ringt.

Auch für die kirchliche Kunstmusik bedeutet die Reformation einen Wendepunkt. Wenige Jahrzehnte nach Einführung der Kirchenverbesserung marschiert als eine Folge der neuen Anschauungen und der intensiven Musikpflege in Schule und Kirche Sachsen-Thüringen an der Spitze der deutschen kirchlichen Chormusik, ja der Musik überhaupt. Die Kantoren, aufs beste versehen mit dem Rüstzeug musikalischer und wissenschaftlicher Bildung, entwickeln bald nach 1600 bis weit in die Zeiten des großen Krieges hinein eine Produktionfähigkeit, die uns hinsichtlich ihrer Tiefe und ihres äußeren Umfanges in Erstaunen setzt. Eine Wanderung nur durch einen kleinen Landstrich diene als Beweis. In Halle beginnt Samuel Scheidt als deutscher Reformator der Orgelkunst seine Laufbahn; vom kleinen Gerbstädt aus schickt Valentin Haußmann seine zu Nürnberg gedruckten Lieder geistlicher und weltlicher Art durch ganz Deutschland; in Leipzig schreibt Johann Hermann Schein seine Gesänge auf neue Art und läßt sie durch eigne Boten den Stadtverwaltungen und Kantoreien „offeriren". Martin Rinckart in Eilenburg wird als Dichter, Komponist und Bearbeiter in weiten Kreisen mit Ehren genannt; in Delitzsch gelangt bald der bescheidene und doch tüchtige Meister Christoph Schultze in das Kantoramt und im benachbarten Großlissa wirkt Benjamin Prätorius, der Herausgeber des „Jauchzenden Libanon". Der erste Meister des Jahrhunderts, Heinrich Schütz, eilt auf Monate oder Jahre nach seiner Heimatstadt Weißenfels, gewinnt Ruhe und Zeit für Kompositionstätigkeit und fördert die Musik in den Städten der näheren und weiteren Umgebung (Zeitz, Gera). Nicolaus Gengenbach in Zeitz schreibt seine „Neue Singekunst" und Bodenschatz von Schulpforta aus sein „Florilegium Portense", das hundert Jahre und länger den Gymnasien als willkommene Sammlung diente. In Naumburg läßt der Domkantor Vintzius Chöre drucken, in Weimar komponiert Melchior Vulpius, in Erfurt Michael Altenburg und Agricola und im benachbarten Städtchen Gebesee Friedrich Weißensee, in Dörfern der Umgebung Volckmar Leißring und Johann Thüring.

Die Träger bürgerlich-kirchlicher Musikpflege in vorreformatorischer Zeit sind die Sängerschaften, die sich aussonderten von der großen geistlichen

Bruderschaft, dem Kaland. Man hat sie außerhalb Sachsens nur noch im anhaltischen Staßfurt nachweisen können. Nun steht mit der Reformation das Singen und Klingen der Kirchen auf einen Augenblick still. Gewiß drängten, wie wir aufs gewisse aus Delitzsch erfahren, schon bald nach 1500 die Chorverhältnisse auf eine Reform hin; aber es bedurfte doch einiger Zeit, ehe eine entschiedene Einstellung auf die neuen Verhältnisse sich vollzog. Luther verstand sich meisterlich auf die Psychologie der Menge und wußte gar bald dem verschiedenen Musikbedürfnis des sächsischen Volkes neue Ziele zu stecken. Die an starre Formen gebundenen Kaland-Sängerschaften wurden durch die Reformation gesprengt, und an ihre Stelle traten nach Verlauf mehrerer Jahre jene nur Sachsen eigentümlichen Kirchensängerchöre, die uns unter dem Namen der Kantoreien wohl vertraut sind. Zunächst handelt es sich fast nirgends um festgefügte Gesellschaften, sondern vielmehr um lose Vereinigungen, deren Mitglieder als „Bürgersöhne", „Cantoristen" oder „Adjuvanten" bezeichnet werden, um Gehilfen des Kantors beim Kirchengesange. Lediglich die Wucht der neuen Gedanken und die Kraftfülle eines starken Geschlechtes hielt die Sängerschaft zusammen, bis sich nach 30—40 Jahren aus dem Strudel feste Formen und Satzungen herauskristallisierten. Zunächst war diese Bindung durch Gesetze dem eigentlichen Zwecke durchaus nicht hinderlich, da sie etwas Untergeordnetes darstellte. Hand in Hand mit der Notwendigkeit weitergehenden Einzwängens in eine bestimmte Form ging die zunehmende unfruchtbare Dogmatisierung der Kirche. Wenn wir dann von Brautsuppen und Konvivien, von besonders geforderten Spenden beim Eintritt und von abgestuften Strafen, vom Begräbnisgeleit, vom Leichenwagen und Leichentüchern der Kantorei hören, so zeigt sich darin das Eindringen weltlicher Elemente und eine gewisse Erstarrung. Die reine Begeisterung der früheren Jahrzehnte ist schon zurückgegangen. Die Entwicklung schritt in dieser Richtung weiter, als ein neues Geschlecht erstand, das von dem Geiste der Reformationszeit nicht berührt war. Um 1617 schon hören wir Klagen, daß sich die Vornehmen der Kantorei vom Gesang zurückziehen und nur ihre Steuern bezahlen, um die Vorteile der Mitglieder genießen zu können. Und doch waren das nach anderer Richtung noch die Hochzeiten der Kantoreien und der Kirchenmusik; denn jetzt erst reiften die Früchte der für die Musik günstigen Schulreform der Reformationszeit. Die Fülle von Musikdrucken in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts legt beredtes Zeugnis ab von dem hohen Können der Kirchenmusiker und dem gewaltigen Umfang kirchlicher Musikpflege in Sachsen-Thüringen. Auch nach dem großen Kriege ist es das mittlere und untere Bürgertum, das eifrig den Wiederaufbau der Kirchenmusik betreibt, und wenn die Kantoreien auch nach und nach von ihrer führenden Rolle zurücktreten, so stellen sie doch im 17. Jahrhundert die Organisation dar, die dem persönlichen Empfinden der Deutschen weit mehr Rechnung trägt, als die Musikübung der Fürsten und Oberschichten der großen Städte, die allmählich ins Schlepptau des Auslands geraten. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts beherrschen in den bürgerlichen Chören das Feld: Joh. Rudolph Ahle, Wolfgang Karl Briegel, Constantin Christian Dedekind, Werner Fabricius, Andreas Hammerschmidt, Johann Caspar Horn,

Tobias Michael, Christoph Peter, Joh. Rosenmüller, Tobias Zeutschner; alle stehen zu Sachsen-Thüringen in besonderer Beziehung. Die Italiener sind nicht ganz ausgeschlossen, spielen aber durchaus keine Rolle. Dagegen bevorzugen die leistungsfähigeren Kapellen an den großen und kleinen Residenzen ganz auffallend die Italiener, wie das Beispiel von Weißenfels beweist, wenn die Kapellmeister nicht selbst die Musik schreiben. Der Pietismus mit dem Hauptquartier in Halle drängte die Kirchenmusik und die kirchlichen Sängerchöre zurück. Wenn auch der Pietismus in den Sänger- und Künstlerkreisen wie in den breiteren Volksschichten überhaupt wenig Verbreitung gewann, so übte er doch auf die allgemeine Musikpflege einen Einfluß aus durch die Pfarrer, die kirchlichen Behörden und einen Pressefeldzug, der in unserem Gebiete auf beiden Seiten die schärfsten Formen annahm. Der Einwirkung des Pietismus ist es zuzuschreiben, wenn die Kantoreien jetzt auf die Errichtung von Begräbnis-, Witwen- und Waisenkassen bedacht waren. Da die Schulen im 18. Jahrhundert die Musik immer mehr vernachlässigten, anderseits die bürgerlichen Chöre der sich glänzend entwickelnden Instrumentalmusik nachstrebten, blieb das Können hinter dem Wollen immer mehr zurück. Die gebildeteren Schichten fanden die von Instrumenten begleiteten Kantoreigesänge geradezu lächerlich. Dieser Umstand wie der herrschende rationalistische Geist bewirkten gegen das Ende des 18. Jahrhunderts die Auflösung der meisten Sängerchöre. Um der Gründung der weltlichen Singakademien und dem mächtig anschwellenden Männerchorwesen einen Damm entgegenzusetzen und die freiheitlichen Ideen zu unterdrücken, die in jenen Vereinigungen gepflegt wurden, versuchten die Regierungen um 1827 eine Erneuerung der kirchlichen Sängerchöre. Wohl gelang eine Wiederherstellung des alten Gehäuses, doch vermochte man nicht, sie mit neuem Inhalte zu erfüllen.

Die Personen, die von amtswegen zu den kirchlichen Sängerchören gehörten, waren der Kantor, der Organist und der Stadtpfeifer, der sich im 18. Jahrhundert zum Stadtmusikanten, im 19. zum Stadtmusikdirektor wandelte. Der Kantor war seit den Zeiten der Reformation in der Regel Akademiker, der allerdings in vielen Fällen sein theologisches Studium vorzeitig abgebrochen hatte. Als Gesanglehrer der Lateinschule war er durchweg auch Leiter der Kantorei. In vielen kleinen Städten Sachsens, z. B. in Pretzsch, Kemberg, Schafstädt, Bibra fiel die Chorleitung dem Schulmeister, dem späteren Rektor zu. Hin und wieder ging der Kantor auch ins lohnendere und bequemere Pfarramt über. Damit war aber auch seine Laufbahn abgeschlossen. Im Laufe der Jahrhunderte sank der Kantor allmählich von der zweiten zur vierten und fünften Gymnasiallehrerstelle hinab. Wie das Kantorat um 1800 an den Seminaristen übergeht, davon an anderer Stelle.

Ganz anders ist die Vorbildung des Organisten. Nach seiner Schulzeit hat er sich bei irgend einem „berühmten" Organisten für seinen Beruf tüchtig gemacht. Bis weit ins 17. Jahrhundert hinein wird er von den Gemeinden immer nur auf ein Jahr angenommen und hat oft zwei, ja drei bis vier Kirchen zu bedienen. In kleineren Städten wird das Amt gern nebenberuflich von Juristen, Gastwirten, Stadtschreibern verwaltet. Je nach der persönlichen

Veranlagung und der finanziellen Lage der Organisten werden die Bestrebungen, ihn ins Schulamt herüberzuziehen, aufgenommen. War der eine froh, seine Existenz auf eine gesicherte Grundlage gestellt zu sehen, so wehrt sich der Künstlerstolz des andern dagegen, weil ein „Artifex“ sich nicht in die Schule sperren ließe. Die letzte größere Bewegung für eine organische Verbindung des Organistenamts mit dem Schulamte fällt in die Zeit um 1780. Entsprechend dem als zweiten Knabenlehrer tätigen Kantor, erhielt der Organist die zweite Mädchenklasse, eine Gepflogenheit, die sich in ehemals sächsischen Landen bis in unsere Zeit erhalten hat. Wenn in Halle die Organisten der Marktkirche zugleich Chordirektoren waren (Zachau, Kirchhoff, Friedemann Bach), so ist das, wie schon gesagt, ein Ausnahmefall.

Der Stadtpfeifer war der dritte der Kirchenmusiker. Als man um 1570 in unseren Städten dazu überging, die weltliche Musik der Turmwächter und Organisten durch einen Stadtpfeifer und seine Gesellen zu ersetzen, kamen kirchliche Gründe für die Berufung nicht in Betracht. Erst mit Einführung der neuen „Concertenmusik“ zwischen 1610 und 1640 wandelt sich der Stadtpfeifer zum Kirchenbeamten. Aus der gelegentlichen Mithilfe bei der Kirchenmusik im 16. Jahrhundert wird eine regelmäßige Verpflichtung, ja, die Kirche versucht, bei der Anstellung des Stadtpfeifers ganz selbständig vorzugehen, und begegnet damit natürlich dem scharfen Widerspruche des Stadtrats und der landesherrlichen Vertreter, die der Kapelle durch städtische Mittel und durch Verleihung von Musikrechten den Bestand sicherten.

Der große Krieg und die Pest hatten die Musikkollegien so ziemlich vernichtet. Aber kaum war der Friede gesichert, so ging man in Sachsen-Thüringen daran, die kirchliche Musikpflege mit Hilfe der Kantoreien, Kurrenden und Stadtpfeifereien wieder aufzurichten. Nun hat in den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts, dank der Pflege in den zahlreichen fürstlichen Kapellen, weltliche Instrumental- und Vokalmusik, Tanz- und Kammersuite, Arie und Rezitativ in den überaus zahlreichen fürstlichen Kapellen reiche Pflege gefunden und nicht nur die adligen Kreise an ein verfeinertes Genießen gewöhnt, sondern auch die Oberschicht des Bürgertums anspruchsvoller gemacht. Diese griff entschlossen nach den Errungenschaften, die sich teilweis im Ausland gestaltet hatten. Zunächst waren es nur Patrizierkreise der großen See- und Handelsstädte, wie Lübeck und Hamburg, aber schon acht Jahre nach Hamburg, nämlich 1668 folgt Leipzig mit einem Musikkollegium. Telemann bringt 1701 ein neues zustande. Zur Bachzeit bestehen drei dieser musikalischen Zirkel. Ein Schüler Bach's, der Kantor Fröber, gründet in Delitzsch eine Konzertgesellschaft aus Fachmusikern und Liebhabern. Studenten richten eine solche aus Dilettanten in Jena ein. Bedeutende Sänger und Instrumentisten treten in diesen halb öffentlichen Konzerten auf; es beginnt die Zeit des reisenden Virtuosentums, zu dem natürlich die Hofkapellen in weitaus erster Linie die Kräfte stellen. Die Konzertvereinigungen, in denen sich Fachmusiker und Laien zum gemeinsamen öffentlichen Musizieren vereinigen, treten uns nach den bisherigen Beobachtungen fast nur in solchen Städten entgegen, die keine fürstliche Kapelle beherbergen. Im Jahre 1778 stellt das letzte „Collegium musicum“ in Leipzig seine Tätigkeit ein, und

an seine Stelle tritt bald darauf eine wiederum von Patriziern getragene, noch heute bestehende Vereinigung, ein Konzertunternehmen, das schon die Erscheinungen der Neuzeit wiederspiegelt, die Gewandhausgesellschaft. Alle diese Musikkollegien bieten die Höhenkunst ihrer Zeit.

Wie schon angedeutet, zeigen die letzten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts einen starken Aufschwung der Instrumentalmusik, während der Chorgesang allmählich auch in den Kirchen verstummte. Lehrer für Instrumente fanden sich in Hülle und Fülle, dagegen war an geschickten Singmeistern bitterer Mangel. Die Werke unserer großen Musiker auch in Deutschland zum Klingen zu bringen, bedurfte es aber großer geschulter Singchöre, die nur aus den breiteren Kreisen der Bürgerschaft gebildet werden konnten. Die neue Zeit, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf allen Gebieten anhebt, weist, wie einst in den Glanzzeiten des Städtetums, auf dem Gebiete der Kunstübung dem Volke wieder eine größere Rolle zu. Es mag unerörtert bleiben, inwieweit die französische Revolution von Einfluß gewesen ist, daß das deutsche Bürgertum wieder mehr zum Träger kultureller Bestrebungen wurde. Soviel ist sicher, daß die Wellen der angedeuteten Bewegung auch unsre thüringisch-sächsischen Städte durchzitterten. Der Revolutionslieder, die nicht nur wilde Jakobinergesänge waren, gedachte die „Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung" sehr rühmend. Der unvorsichtige Hofkapellmeister Reichardt mußte sich wegen revolutionärer Neigungen unter Verlust seines Amtes nach Giebichenstein zurückziehen, und der Bitterfelder Organist Johann Ernst Altenburg, der bekannte Verfasser der Trompeter- und Paukerkunst, wanderte auf 14 Tage ins Gefängnis, als er im Schwarzen Bären der Bürgerschaft empfahl, nach französischem Muster Freiheitsbäume zu pflanzen und Freiheitsmützen zu tragen.

Von häuslichen Zirkeln Berlins ausgehend, beginnen um diese Zeit die **Singakademien** ihren Siegeslauf, jene starken gemischten Chöre der bürgerlichen Oberschichten, die erst die Aufführung der großen Werke von Haydn, Mozart, Beethoven, Rolle und Graun ermöglichen. Eine gewisse Berühmtheit erlangt das thüringische Städtchen Frankenhausen, wo der rührige Kantor Bischof 1804/05, 1810 und 1811 zuerst große öffentliche Musikfeste einrichtet, die in dem nächsten halben Jahrhundert im Mittelpunkte nicht nur unseres heimatlichen, sondern des gesamten deutschen Volksgesanges stehen. Aber auch fast alle bedeutenderen Städte Sachsen-Thüringens nehmen nach den Befreiungskriegen den Gedanken der Singakademie auf. Die Bewegung knüpft sich hier hauptsächlich an diese Namen: Wachsmuth, Mühling, Ritter in Magdeburg, Friedrich Schneider in Dessau, Türk, Naue, Robert Franz in Halle, Wilhelm Schneider und Ritter in Merseburg, Ernst Hentschel in Weißenfels, Dr. Rebs in Zeitz, das Gewandhaus und der Riedelverein in Leipzig, der Geraer Singverein, Kantor Döring in Altenburg, Eberhard Müller, Häser und Hummel in Weimar, Fischer und Gebhard in Erfurt.

Als dann die Romantik in den dreißiger und vierziger Jahren des letzten Jahrhunderts auch in der Musik einsetzt, sind es vornehmlich der Riedelverein zu Leipzig und Robert Franz in Halle, die Bach und Händel

pflegen und mit den alten Gesängen etwas Herbheit in die verweichlichte Musik der Zeit, etwas Eisen ins Blut bringen. Die Singakademien mit den Aufführungen der großen kirchenmusikalischen Werke sind direkt keine Förderer der Kirchenmusik im engeren Sinne, der gottesdienstlichen Kunstmusik, geworden, weil sie vielfach den Kirchenchören den Nährboden entzogen, und weil bei ihnen fast immer die religiöse Erbauung vor dem ästhetischen Genießen in den Hintergrund trat. Aber durch Hinlenken auf eine ernste Richtung in der Musik und durch Läuterung des musikalischen Geschmacks haben sie außerordentlich viel beigetragen zur Veredelung der Hausmusik und der gottesdienstlichen Kunstpflege. Wenn Goethe es einmal ausspricht, daß er das Heil für die Musik nur von der Kirchenmusik erwarten könne, so dachte er dabei ohne Zweifel an die Singakademie seines Freundes Zelter und an die zahlreichen gleichen Institute Sachsen-Thüringens.

Mit den Singakademien läuft zeitlich, räumlich und künstlerisch parallel das **Männerchorwesen** als eine vorher nie und nirgends gekannte Erscheinung. Um 1808 gleichzeitig von Berlin und Süddeutschland ausgehend, hat sie sich, genährt durch den Geist der Befreiungskriege und die unglückliche Politik Metternich's, nach 1815 auch auf unserem Gebiete schnell ausgebreitet. Gleich den Turnvereinen und Burschenschaften erstrebten die Männerchöre größere politische Freiheit und ein einiges deutsches Reich. Trotz des Druckes der Regierung, die z. B. jedem Lehrer die Leitung eines Gesangvereins untersagte, der nicht unter kirchlicher Leitung stand, schwoll das Männerchorwesen unheimlich an, und um die Mitte des Jahrhunderts haben fast alle Städte und sehr viele Dörfer ihren Gesangverein. Neben Schlesien weisen Sachsen und Thüringen die weiteste Verbreitung auf. Die Namen Julius Otto, Tschirch, Abt, Friedrich Schneider, Naue, Karl Zöllner, Kunze, Mendelssohn sind mit dem Männerchorwesen eng verknüpft. Mehr als bei jeder anderen Kunstpflege ist hier Minderwertiges, Seichtes und Widersinniges untergelaufen, und Essen und Trinken spielen vielfach eine weit größere Rolle als der Gesang. Darum fanden auch die auf höherer Warte stehenden Männerchorkompositionen der Sachsen Löwe, Peter Cornelius, Liszt und Wagner in den Liedertafeln geringe Bedeutung. Daneben stand allerdings auch die größere Schwierigkeit der allgemeinen Einführung hemmend entgegen. Die Annahme, daß nach Erfüllung der politischen Träume im Jahre 1871 den Männerchören der Wind aus den Segeln genommen würde, hat sich nicht erfüllt. Einmal ist der gesellige Verkehr, der eine Hauptrolle spielt, auch heute noch Zugmittel für den Männerchor und zum andern haben ernst strebende Musiker wie Hegar, Gernsheim, Berger, Reger, Richard Strauß, Streicher, Nicodé, auch Heinrich Zöllner den von Natur eng begrenzten Männergesang in künstlerische Sphären gehoben. Zwischen den zwei Hauptströmungen, der Singakademie, die sich mehr in oberen Gesellschaftskreisen hielt, und dem Männerchor, der einem allgemeinen Gesetz folgend von Schicht zu Schicht herabsank, pendeln in Sachsen-Thüringen die seit 1828 auf Anordnung der Regierungen wieder erneuerten Kantoreien ohne Halt hin und her. Die einen nähern sich dem Männerchore oder gehen ganz in ihm auf,

andre nehmen mehr den Charakter von Singakademien an; nur wenige dienen noch kraftvoll ihrem ureignen Zwecke.

Es wäre nun noch der musikalischen Form zu gedenken, die am weitesten ausgreift in verwandte Kunstgebiete, der szenischen Darstellung mit ihrer größten und vollendetsten Form, der **Oper.** An der Entwicklung dieser Gattung hat unsre Heimat den größten Anteil von ihren Anfängen in der Reformationszeit an bis zum Lebenswerk Richard Wagner's. Wohin wir auch schauen in Sachsen-Thüringen, überall wird uns in den Jahrzehnten nach der Reformation berichtet von den Mysterien und geistlichen Spielen, die mit des Rates Hilfe von den Schulmeistern und Kantoren unter Assistenz der Kantoristen, Adjuvanten, Bürgersöhne und Schüler der schaulustig-gläubigen Menge auf dem Markte, dem Rathaus oder in der Kirche dargeboten werden. Der Anteil der Musik an den dramatischen Darbietungen wird reicher und mannigfaltiger, als nach 1610 die „Neue Musik" allmählich überall in unseren Städten Eingang findet. Sie bringt begleiteten Sologesang und Rezitativ, größere Abwechselung in die Chordarbietungen, vielfältige Verwendung der neuen Stadtpfeifereien, überhaupt größere Freiheit im Gebrauch der musikalischen Mittel und gesteigerte Ausdrucksmöglichkeiten. Über gesungene Ballette, musikalische Vorspiele zu dramatischen Aufführungen, Aufzüge, Wirtschaften und anderen Mummenschanz gelangen die großen und kleinen Höfe, hier schneller, da langsamer, wie es die äußeren Verhältnisse gerade erlauben, zur erstrebten Oper. Der kursächsische Hof zu Dresden eilt ganz Deutschland weit voraus, als er am 9. Oktober 1627 bei Gelegenheit einer Hochzeitsfeier „Daphne", die erste deutsche Oper in der Komposition von Heinrich Schütz aufführen läßt. Die Hoffnung auf die Entdeckung der Musik oder wenigstens des Textbuches einer weiteren Oper von Schütz ist durchaus noch nicht aufzugeben. Er hat sicher deren mehrere geschrieben und war noch als bejahrter Mann bereit, auf Verlangen Opern zu liefern. Als er 1664 — er war damals 79 Jahr alt, — von Weißenfels aus nach Zeitz ging, um die dortigen Kapellverhältnisse zu ordnen, gab er auch Anweisung, wie der Musikalienkatalog der Kapelle anzulegen sei. Nach Anführung der sechs Gruppen von Kompositionen, die er als Zeitzer Kapellmeister „von Haus aus" umsonst zu liefern hatte, schreibt er: „Was aber etwa an gedruckten sachen, auch etwa an ganzen aprobierten Opern als an Christlichen und Biblischen Historien oder andern geschafft werden möchte, wird absonderlich zu bezahlen und zu recompensiren seyn". Nirgends in ganz Deutschland ist in der Zeit zwischen 1660 und 1730 in auch nur annäherndem Maße die Oper und dramatisch-musikalische Szene so gepflegt und entwickelt worden, wie in Sachsen-Thüringen: Am Hofe zu Halle zwischen 1658 und 1680 durch Pohle und Joh. Philipp Krieger, in Weißenfels zwischen 1680 und 1725 durch Krieger und Kobelius, in Zeitz bez. Naumburg zwischen 1663 und 1715 durch Löwe, Aschenbrenner, Fasch und Heinichen. Es sei ferner hingewiesen auf die Pflegstätten in Merseburg, Altenburg, Eisenberg, Weimar, Gotha, Rudolstadt, Sondershausen und Meiningen und auf die einzige öffentliche Oper in Leipzig von 1685 an.

Überall setzt sie als einfache Liedoper in deutscher Sprache ein. Dresden tritt zuerst 1662, einige andre größere Höfe später zur italienischen Oper über.

Alle übrigen aber bleiben aus Not, wohl schwerlich aus nationalen Gründen, der deutschen Sprache treu. Französische Einflüsse machen sich als Couplet, Tanz und Ballett geltend. Die Familie de la Marche spielt in den Tanzmeisterstellen der thüringisch-sächsischen Höfe eine Rolle. Aus Mangel an erträglichen deutschen Texten greift man zu Originalen oder Übersetzungen aus der alten Geschichte, zu Stoffen aus der Bibel, zu Schäferspielen. Vielfach erfolgt in sorglosester Weise eine Vermengung zu wunderlichen Zusammenstellungen. So steht Christus im Verein mit den griechischen Göttern wohl mitten im Olymp. Ganz vereinzelt hören wir von deutschen Stoffen, wie „Das entsetzte Wien" und „Die thüringische Hertha". Wie eine Nachprüfung ergab, handelt es sich hier aber nur um musikalisch-dramatische Vorspiele zur eigentlichen Oper. Genauere Forschungen in den Textbücher-Fundstellen zu Merseburg, Gotha, Weimar, Dresden, Zerbst, Rudolstadt werden noch manchen interessanten Aufschluß geben über das erste Jahrhundert der Oper in Sachsen-Thüringen. Mit dem Umschwung, der um 1750 auf allen Gebieten einsetzt, wird die Macht der italienischen Oper in Deutschland gebrochen. Das deutsche Lied kehrt nach Bach zur größten Einfachheit zurück. Doch bald entwickelt es sich zum Singspiele, das in Sprache, Stoff und Musik als deutsch zu bezeichnen ist. In den Werken Hiller's und Neefe's — beide sind Sachsen — stellt sich das Singspiel dieser Zeit in der vollendetsten Form dar. In schnellen Schritten führt es zur deutschesten aller Opern, zum Freischütz des Dresdner Meisters Carl Maria von Weber und über das Mittelglied, die Opern Heinrich Marschner's in Leipzig, zum Lebenswerk von Richard Wagner, der, selbst ein Sachse, seine Ideen im Heimatlande zwar zunächst nicht durchsetzen kann, aber doch bald im Lisztkreise Weimars für die Durchführung seiner Pläne eine starke Stütze findet.

Diese kurze Zusammenfassung konnte die Tatsachen nur im Fluge berühren und an keiner Stelle Eingehendes bieten. Sie sollte nur einmal den Anteil Sachsen-Thüringens an den Fortschritten auf dem Gebiete der Musik zeigen und zugleich zu Einzelforschungen anregen, deren wir durchaus noch bedürfen, ehe an eine Darstellung der Geschichte der Musik in diesen Landesteilen gedacht werden kann.

Matthaeus Hertel's theoretische Schriften

Von

Georg Schünemann, Berlin

Die Berliner Staatsbibliothek bewahrt einen bisher kaum beachteten handschriftlichen Band (Ms. theor. 4° 38), der verschiedene theoretische Schriften aus dem 17. Jahrhundert vereint. Er beginnt mit einem Auszug aus Michael Prätorius' „Syntagma musicum" und bringt danach drei selbständige Abhandlungen, von denen die ersten beiden den Züllichauer Organisten Matthaeus Hertel als Verfasser nennen[1]). Es zeigt sich bald, daß auch der dritte, nicht vollendete Beitrag von Hertel stammt, und daß der ganze Band von ihm angelegt und geschrieben wurde.

Über Matthaeus Hertel ist biographisch nicht viel zu berichten. Das Material, das aus seinen Abhandlungen herauszulesen ist, wird durch Notizen aus der Züllichauer Chronik nur wenig ergänzt. Georg Bruckmann, der Verfasser der „Annales oder Geschicht-Buch und Chronika der Stadt Züllichau" (Cüstrin 1665) zählt die Organisten der Stadt auf und stellt Hertel als neunten in die geschichtliche Reihe. Es heißt da: „Der achte ist gewesen Adam Klebe / von Schmarse / des Pfarrern Sohn / ward Organiste Anno 1632 . . . und starb sehr jung im Dorffe Crantz Anno 1635 den 27. Maij, und ist daselbsten begraben worden . . . Der neunde ist gewesen Matthaeus Hertelius Anno 1652 so noch an seinem Ampte / Gott gebe lange." Hertel ist also im Jahre 1652 berufen worden. Er starb 1672[2]).

Aus seinen Schriften geht hervor, daß er mit seinem Kantor gründlich verfallen war, ja seine Streitschrift vom „verrosteten Chorschlüssel" ist im letzten Grunde nichts weiter als eine Verteidigung gegen Übergriffe und Schikanen des amtierenden Kantors. Sein Gegner war Gregorius Titius, wie Bruckmann berichtet, „der Geburt von Grünberg aus Schlesien / der an des [Kantors] Eberts Stelle kommen / Anno 1658." Der Streit ging soweit, daß Hertel von Titius angezeigt wurde. Hertel wollte sich verteidigen, mußte aber beim Inspektor unverrichteter Dinge wieder mit seinen Zeugen abziehen, da der Inspektor „nur ein Ohr zum hören hatte", wie Hertel schreibt. Seine Erwiderung hat Hertel der Schrift vom „verrosteten Chorschlüssel" angehängt:

„Daß der Herr Cantor mich in der Marterwochen [des Jahres 1666) beym Herrn Inspectore verklaget und mich fälschlich angegeben, komt mir sehr schmertz-

---

1) Eitner gibt im Quellen-Lexikon fälschlich Züllchow (bei Stettin) an und andere sind ihm gefolgt.

2) Nach freundlicher Mitteilung von Herrn Kantor Wellkirch. An Ort und Stelle in Züllichau war nichts Näheres zu erfahren.

lich vor. Habe aber biß dato immer gesehen, wann ich würde vorgefordert werden, weil aber nichts erfolget, und dieser auch der erste Cantor ist, der sich so an mich reibet, so muß ich gedenken, daß ich allhiere frembde, und daß besser sey unrecht leiden, alß unrecht thun. Es wird sich aber der Herr Cantor wißen zu erinnern, das schon länger als vor einem Jahr ich ihn in die schule selbst mündlich gebethen, weil die Knaben eine sache nicht allemahl recht ausrichten, er wolle nur: wenn er ja mit mir nicht reden wolte: dasselbe was etwa [in der Musik] gemacht werden solte, auf ein klein Zedlichen setzen, wie an andern Orten bräuchlich, und mirs überschicken, damit ich mich darnach richten könte, Er aber solches nicht mehr als nur einmal gethan."

Mit diesem Satz bricht die Hertelsche Abhandlung und auch der ganze Manuskriptband ab. Man hört aus den Zeilen heraus, wie sich Kantor und Organist das Leben gegenseitig versauerten, wie aus kleinen Anlässen große Streitigkeiten entstanden, bis einer mit dem andern nicht mehr redete. Nimmt man all das, was Hertel gegen unwissende Kantoren vorbringt, als lebenswahres Bild seines Vorgesetzten, so muß Georg Titius kein hervorragender Kantor gewesen sein. Um so mehr heben sich Hertel's eigene Leistungen ab, die in seinen Schriften einen fleißigen und tüchtigen Musiker erkennen lassen.

Der Manuskriptband beginnt mit einer Abschrift aus Michael Praetorius' „Syntagma musicum", mit dem dritten Teil des Tomi secundi (de organographia), dem sich der vierte Teil und der fünfte mit den Orgeldispositionen anschließen. Es folgen aus dem zweiten Teil der Organographia das zweite Kapitel (vom Chorton), die Tabella universalis, die Instrumentenbeschreibungen mit Tafeln, das Kapitel vom Tempus, von der Intrada, Sonata usw. und aus dem dritten Band der Abschnitt De Basso Generali (Kap. VI). Hertel begleitet seine Kopie mit Unterstreichungen und Inhaltsexzerpten, fügt auch eigene Bemerkungen hinzu, z. B. bei dem Kapitel Spinett, wo er die neue Bauart erläutert, und hängt der Schrift noch einige Orgeldispositionen an. Man findet die Dispositionen der großen Orgel in Zittau (32 Stimmen), der Zittauischen Orgel in der Stadtkirche (Mittelwerk mit 22 Stimmen, kleines Werk auf dem Chor mit 7 Stimmen), der neuen Orgel zu St. Elisabeth in Breslau „so von M. Nicolaus Kästnern angefangen und von Christian Crellio meistens vollends verfertiget worden 1665". Hertel schreibt in einem NB. es sei falsch, daß Crellius das Werk „meistens verfertiget"; auf Angeben, „ob Kästner in der Mensur der großen Bäße etwas versehen, hat er, Crellius, noch etwas dran geflicket und gesticket, worüber er sich auch an einem Eisennagel gerissen und am Kalten Brande davon sterben müssen". Hertel gibt weiter die Disposition der Orgel zu Saraw in Niederschlesien (24 Stimmen)[1]), der Orgel in Züllichau (25 Stimmen, 1666 von Petr. Ostrowski renoviert), der Orgel zu Sagan, „so von Einem Jesuiten 1661 verfertiget" und in einem Kloster aufgestellt wurde (10 Stimmen, Orgelmacher: Adam Thiel), der Orgel in der neuerbauten Kirche in Meseritz nach dem vom Orgelbauer Ostrowski selbst aufgestellten Kontrakt 1667, der Orgel in der Pfarrkirche zu Sorau, und schließlich der Orgel zu Landsberg

[1]) Hier findet sich am Schluß die Notiz: Scrib. M. H. O. Z. 1661 (Matthaeus Hertel Organ. Züllich.)

Schon aus diesen Abschnitten sieht man, wie tief sich Hertel in Theorie und Praxis der Musik und besonders des Orgelbaues einarbeitete. Dem Orgelmacher Peter Ostrowski, der zu seiner Amtszeit die Züllichauer Orgel renovierte, verdankt er die eingehenden Kenntnisse des praktischen Orgelbaues, die er in seinen eigenen Schriften verwertete. Auch hört man aus seinen Beschreibungen heraus, daß Hertel häufig zur Orgelabnahme, vor allem in Schlesien, gebeten wurde.

Seine theoretischen Schriften, die in dem Manuskriptband vereint sind, haben folgende Titel:

I Orgel Schlüssel, das ist ein kurtzer unterricht, was bey überlieferung eines New gebaweten oder alten Renovirten Orgelwerks ein Organist in acht zu nehmen und Nothwendig zu besichtigen hat . . von Matthaeo Hertelio, der Zeit Organisten in Züllich Anno 1666.

Mit dieser Schrift hat es eine eigene Bewandnis. Wolfg. Caspar Printz nennt in seiner „Historischen Beschreibung der Edlen Sing- und Kling-Kunst" (1690, Kap. XII § 83) unter den berühmten Componisten und Musici dieses Jahrhunderts auch Christian Hertel, den Sohn von Matthaeus [1]) und bemerkt dazu:

Christian Hertel / ein Excellenter und Kunstreicher Organist erstlich zu Sorau, hernach zu Luckau und endlich zu Fürstenwalde, ein Sohn Matthaei Hertel's, Organisten zu Züllichau, welcher einen Tractat von der Orgel-Prob geschrieben / den aber ein anderer, unter seinem eigenen Nahmen / mit verschweigung des wahren Autoris ans Licht gegeben."

Walther (1732) und Gerber (1790) haben die Nachrichten in ihre musikalischen Lexica übernommen, ohne die Angaben von Printz ergänzen zu können. Es ist auch mir noch nicht gelungen, das Plagiat festzustellen, doch scheinen die Nachrichten von Printz glaubwürdig zu sein, zumal Hertel's Manuskript bis auf die vielen Nachträge den Eindruck einer druckfertigen Arbeit macht.

II Kurtze anweisung, wie man einem Liebhabenden der Orgelbaukunst in kurtzer Zeit den Baßum Continuum vorstellen und spielen lernen kan, wohlmeinend auffgesetzt von Unten benanten. Und weil es sonderlich dem Großen Gott zu Ehren, allen Liebhabern dieser Kunst zu Nutz und sonderm wolgefallen geschiehet, wolle der günstige Leser es zu allem besten auffnehmen, und dabey des wohlmeinenden Authoris in allem besten gedenken, wie er dan hin wieder dargegen thun wirdt, so lange er heißet: Matthaeus Hertelius P. t. Organ: et Collega Sch. Anno 1669.

III Eine kurtze beschreibung des in kurtzer Zeit sehr verrosteten Chor Schlüssels, und wie derselbe hinwieder rein zu säubern und außzupolliren sey und wehre, auß selbst eigener erfahrung des unten beschriebenen Authoris und Liebhabers der Music auffgesetzt. Anno 1671.

Von späterer Hand ist die Bemerkung hinzugefügt, daß der Autor „in dieser schrift nicht genennet" ist und daß in der Abhandlung von einem Kantor gesprochen wird, „wo nicht in der Music unerfahren, doch eigensinnig und mit dem Organisten nicht gutt freundt ist". Hertel's Verfasserschaft ergibt sich aus dem rein biographischen Material der Schrift und aus dem Hinweis auf sein „Trac-

---

1) Über Christian Hertel vgl. Karl Paulke „Musikpflege in Luckau", (Niederlausitzer Mitteilungen XIV. Band, 1.—4. Heft) 1918, S. 101.

tätlein" über den Generalbaß. Hertel hat alle diese Arbeiten — bis auf die unvollendete dritte Schrift — mit eigener Hand niedergeschrieben und für den Druck vorbereitet.

Hertel's „Orgelschlüssel" bringt ein praktisches Handbuch für Organisten. Aus der Erfahrung heraus gibt Hertel Anleitungen und Richtlinien, die das Gesamtgebiet des Orgelbaues umfassen. Er beginnt mit den Orgelbauern („Von der Stadt, Dorff, oder Leuten des Orthes") und erzählt, wie die Gemeinden oft von unerfahrenen, „versoffenen" und betrügerischen Orgelmachern geschädigt werden. Man solle mit einem gewissenhaften und kundigen Manne einen festen Kontrakt schließen, der möglichst bestimmt alle Orgelarbeiten festlegt. Mit dem „Orth und platz in der Kirchen, da ein Werck sol hingesetzet werden", beschäftigt sich der zweite Abschnitt. In einer hölzernen Kirche soll ein wohlangebrachtes, scharf intoniertes, frisch klingendes, möglichst von Metall verfertigtes Pfeifwerk stehen, dagegen in einer gewölbten und gemauerten Kirche ein „liebliches" Werk mit vielen Stimmen von Holz, da es hier ohnedies viel frischer klinge. Das Werk solle einen breiten Platz einnehmen, damit man zu allen Stimmen leicht hinkommen kann. Manche stecken die Stimmen eng ineinander und glauben noch, es sei ein großes Kunststück, wo doch der Organist überall nach dem Rechten sehen und kleinere Schäden schnell selbst ausbessern muß. Den Bau will Hertel „mit schönen Rundelen oder Türmen" haben, „die Pedalia auf beiden seiten in Thürmen . . . mit schönem schnützwerge oder Laubwercke, Item das schnützwerck vergoldet, das Werck mit geflammten Leisten, und die Strucktur gantz schwartz gebeitzet". Die großen Bässe dürfen nicht versteckt werden, sondern müssen frei stehen, besonders die gedackten. Die Windladen (Punkt IV) müssen von gutem, hartem, eichenem Holz sein, das trocken ist und etliche Jahre gelegen hat[1]. „Etliche pflegen die Cellen oder Conducta auch zu bohren, sind noch schlimmer als die eingeschnittenen in Maßen, wan der Bohrer nicht recht scharff, das Holtz pflegt auszuspröngen, dadurch viel Secunden entstehen. Die Baß-Laden aber müßen weit stärcker sein als die Manual Laden". Das Holz zu den Laden muß gespalten und nicht geschnitten werden. Die Laden sind mit Leder zu versehen, und die Löcher, worauf die Pfeifen stehen, müssen gebrannt werden. „Die Spünde vor die Laden zu setzen, werden von etzlichen nicht auf einerley Manier gemacht, etliche sind dinne und werden nur so vorgesetzt, und mit Klammern befestigt, daß sie der Wind nicht aus den Laden stoße, etliche aber: wie ich gesehen: werden auff 2 querfinger dicke gearbeitet, mit Leder wol gefuttert und also . . fest in die Laden so dicke als sie sindt, so tief hineingetrieben, an einem jeden orthe aber im eisern Rüncklein [Ringlein] gemacht, damit man sie kan heraußziehen, und die Laden öffnen, diese bedürffen keiner Klammern, von diesen ist am meisten zu halten." Der fünfte Punkt beschäftigt sich mit der Probierung der Laden und des Windes. Hertel schlägt vor, die Laden mit einem Licht auf das Durchlassen des Windes zu untersuchen. Vor allem aber ist das „Durchstechen" der Laden zu prüfen. „Durchstechen aber ist, wenn man nur ein einziges" Register gezogen . . . und man einen Clavem nach dem andern durch

[1]) Hertel spricht stets von den Schleifladen.

gantze Clavier gehet, sich offt auff einem Clave 2 oder 3 Pfeiffen hören laßen, und dieses ist der vornehmsten Proben eine, eines gutten Orgelbauers, der eine solche Lade, die nicht durchsticht, machen kan". Man findet in den Laden auch kleine Löcher und, so fährt Hertel fort, „ein solch durchstechendes Rabenaß ist unsere Orgel auch". Kommt es zur Orgelprobe, so nehmen die Orgelmacher „einen Schnitzer und stechen denen Pfeiffen, so zur Ungebühr angehen, undten in den Fuß ein Löchlin, so gehet die Dissonantz der Secunden hinweg, welches aber ein rechtes schelmstück ist." Oder aber sie machen über die gantze Lade Kreuzschnitte, damit sich der unrechte Wind verlieren soll. Hertel erprobt die Laden so, daß er die Claves nach Abziehen aller Register mit einem Stock oder auch mit beiden Armen niederdrückt und dann hört, ob keine Pfeife losgeht. Er gibt dann noch weitere Kunstgriffe zur Orgelprobe an und schlägt Mittel zur Abstellung von Defekten an den Laden vor. „Wo und wie die Balgen liegen sollen", führt der VII. Punkt kurz aus. Dann spricht Hertel von den Kanälen (Punkt VIII) und vom Pfeiffenwerk „wie dasselbe sol besichtiget und Probiret werden". Man muß über Pfeifen und Material gut Bescheid wissen, auf das Löten bzw. Hobeln und Leimen achten und die Mensur gut prüfen. „Das aber etliche pfeiffen, sonderlich große, offt in der mitten von 2 auch 3 stücken zusammen gelöthet werden, geschiehet daher, das der Orgelmacher nicht solche lange gießladen gehabt, verschlägt ihm aber gantz nichts, wan sie sonsten nur an der Mensur richtig und wol angebracht sindt". Weiter ist auf das Metall zu achten, „denn je weißer das ist, je beßer ist es, je blauer, je schlimmer". Man erprobt es, indem man es in der Hand biegt. Hört man ein leichtes Knistern, so ist es sehr gut. Auch die Mundlöcher sind zu prüfen, wie sie labieret und zugerichtet sind. Die Holzpfeifen müssen von hartem Eichenholz sein, innen mit gutem Leim und darunter mit Hausenblasen gefertigt, etliche Male bestrichen und ausgegossen werden, bis sie innen so hart wie Glas werden. Ferner muß das Werk gut fundiert und jedes Stimmwerk seiner Eigenart entsprechend intoniert sein. Besonders sorgsam sind die Schnarrwerke (Punkt X) zu halten, damit sie nicht wie eine Sackpfeife schreien. Nur wenige Organisten verstehen sie in Stand zu halten und es wäre besser, „wie sie dan auch in pohlen sehr abkommen, man ließe nicht so viel der Schnarrwerke machen, Sonderlich wo der Meister nicht den rechten Handgriff drauff hat". „Was aber gute Schnarrwercke sindt, so von einem fleißigen Meister gemacht worden, die halten auch solange, als das Wetter einerley, reinen Thon, so baldt sich aber das Wetter ändert, so wandeln sich dieselben auch, welches alle Schnarrwerke thun . . . Sonsten kommen sie sehr wol und prächtig in einem Wercke, bevorab Posaun vnnd Pommert von 16 f. Item Cornet. Dulcian oder Fag. und andere mehr, welche sonderlich den Coral wol ins gehör bringen". Das Stimmen (Punkt XI) wird verschieden gehandhabt Die Polen nehmen alles sehr scharf und die großen Terzen „sehr rein". Manche gehen vom f, andere vom c[1] aus. „Ich vor mein person", schreibt Hertel, „nehme allezeit das Principal zuerst und examinire solches mit fleiß durch, und nehme den anfang im f und dan weiter. Ist dieses nun rein und nachm Fundament recht gestimmet, also daß alle Proben richtig, so kan man nachmals die anderen Stimmen, wie viel derer auch sindt . . .

gar leicht nach diesem examiniren und durchhören, und dieses darff als dan nur von Clave zu Clave durchs gantze Clavir geschehen und durchgangen werden." Sehr viel hängt vom rechten Chorton ab (Punkt XII). Jeder Organist muß sein eigenes Chormaß oder seine Chorpfeife bei sich haben und danach kontrollieren. Die Klaviere (Punkt XIII) sollen ganz gleichmäßig gebaut sein und nicht mehr die alte kurze Oktave bringen. Der Umfang muß vom C bis c³ reichen mit allen Halbtönen, zumal die neue Musik alle diese Töne fordert. Das Clavier darf nicht so „hart und tieff" fallen, daß man beim Spielen so müde wird wie beim Dreschen. Auch das Pedalklavier muß gleichmäßig und genau unter dem Manual gebaut sein. Die Register (XIV) müssen bequem zur Hand liegen, in den Rückpositiven möglichst zur rechten Hand, damit man sie beim Aushalten des Basses in der Linken leicht ziehen kann. Ob sie aufwärts, heraus, in die Quere, oder nach unten zu ziehen sind, bleibt dabei gleichgültig. Vom Draht und den Beutelchen oder Bälgchen in den Laden (XV, XVI) wendet sich Hertel zu den Tremulanten (XVII). Er läßt nur die gelten, die fein und nicht zu hart spielen und dem Werk nicht den Wind nehmen. „Etliche, sonderlich in Polen, machen einem Tremulanten, den nennen sie einen Bock, und wie der Nahme ist, so ist auch seine Tugend, er stößt ärger ins Werk als 10 Böcke". In einem NB. fügt Hertel hinzu:

„Tremulanten müßen nicht in allen stücken gebraucht werden, sondern es soll ein jeder Organist sich nach der Melodey und dem Texte richten, daß er denselben nicht zu einer fröhlichen oder Tripel Melodey oder Texte gebrauche, sondern nur alleine in den trawrigen gesängen als Bußliedern, Sanctus und dergleichen, da machet ein Tremulant die Melodey noch eines so Devot vnd andächtig als sonst, und daß sonderlich auch fein langsam gespielet werde. Kan im Praeludi: auch gar Fugen gebrauchet werden."

Die Ladenventile hält Hertel für sehr wichtig (XVIII), damit man den Wind in jedem Augenblick absperren kann. Punkt XIX beschäftigt sich mit den Kalkanten, während Punkt XX einige allgemeine Fragen über Orgelbau beantwortet. Hertel ist der Meinung, es sei besser, wenn der Orgelbauer nebst seinem Gesinde nicht von der Gemeinde freie Kost erhielte, sondern wenn er sich selbst erhalten müsse. Zum zweiten schlägt er vor, daß die Gemeinde selbst die Materialien zum Orgelbau beschaffe, und zum dritten warnt er davor, daß im Kontrakt ein fester Ablieferungstermin bestimmt werde. Er erzählt von der Züllichauer Orgelrenovation, wo das Holz erst gefällt wurde, der Leim aus Breslau, die Hausenblasen aus Leipzig, das Zinn von der Bürgerschaft, das Leder zum Teil aus Schwiebus, zum Teil aus dem Orte besorgt wurde, so daß geraume Zeit bei der Arbeit verging. Man solle sich also nicht auf einen festen Termin versteifen.

Hertel hat seinem Manuskript noch mehrere Zusätze angehängt, die ergänzen und zum Teil über das Thema hinaus auf Orgelbehandlung, Orgelspiel und ähnliche Fragen übergreifen. Das erste Appendix gibt einen „Gewissen bericht Etlicher Alten Orgelwercke, daraus man sehen kan, was für Nutz und Vortheil man hat, wan solche von gutten und beständigen zugerichteten Holtze, Metal, und erfahrnen Künstlern gebauet werden."

„Vor gewiß und warhafftig hat mir Unser itziger Orgelbawer P. O. [Peter Ostrowski] erzehlet, daß Er in Venedig eine alte Orgel in der S. Marcus Kirche gesehen, welche damahls schon 465 Jahr gestanden, und sey an Laden, an Holtze und Metal noch alles so frisch und gutt gewesen, das man auch nicht das geringste von würmern darinnen verspüret hette. — Item als Er in Cracow bey seinem Lehrmeister, bey welchem er 10 Jahr gelehrnet, noch gewesen, habe er daselbst ein altes werck gesehen, so albereit 556 Jahr alt gewesen, sey aber am Holtze noch gantz gutt und ohne schaden und mangel gewesen, das Metall im pfeiffwercke sei alles von guttem Englischen Zinn, also gutt, das es auch /: wan man ein stücklin darvon geschnitten: / den Brommern gleich geklungen. — Item ohngefehr eine Meil oder 6 von Cracow sey noch ein altes wercklin an einem orth zu finden, welches nur zum gedächtnüs behalten wirdt und noch sehr gut am Holtze und Metall ist, hat nur 16 Clavir und etliche Schmiedebalgen".

Es hat aber auch seine Gründe, meint Hertel, weshalb diese Werke sich so gut erhielten. Das Holz müsse zur rechten Zeit gefällt werden, und zwar im Monat März „im vollen Licht". Außerdem muß es mit Branntwein getränkt und angefeuchtet werden, dann kommen die Würmer nicht herein. Es ist auch besser, wenn das Holz gespalten wird, denn vom Schneiden wird es ganz taub.

„Wie sich ein frembder Organist mit einem frembden wercke bekandt machen soll", erzählt Hertel in einem zweiten Nachtrag. Er rät, jedes Stimmwerk einzeln auszuprobieren, bis alle Stimmen geprüft sind. Einen Organisten zu „probiren", ist nicht jedermanns Sache. Manche meinen, es sei genug, „wan er sich hinsetzet, und Spielet etwa ein deutsch lied, oder Concert ausm General-Baß, Gott weiß auch wie, da kan ein solcher leichtlich durch- und einkommen, wie dann der Generalbaß bey itziger Zeit manchen Organ. machet, der es sonst wol hette müßen bleiben laßen . ." Verständige Leute prüfen ihn anders: sie begehren bald dies, bald jenes Magnificat durch alle Töne, bald etwas aus dem Generalbaß, bald nach der Tabulatur, bald eine Phantasie oder sonst einen Choral und anderes mehr. Leider ist seine Bezahlung in der Regel mehr als dürftig. Gute Organisten gibt es, wie Hertel schreibt, auch unter den Studenten, die man ruhig befördern sollte, wenn sie das Ihrige leisten. Es ist aber ein großer Unterschied

„zwischen einem rechtschaffenen Organisten und einem General Baß Organisten /: derer es so viel giebet, daß man möchte alle Bierhäuser damit besetzen :/ . . den diese, welche nur ein wenig den Gen. B. so obenhin ansehen und tractiren, das es Gott erbarmen möchte, bilden sich wohl 1000 mahl mehr ein, als ein rechtschaffener Organist, der seinen Kopf in der jugend wol hat dran stecken müßen, gehen, das das pflaster unter ihnen biegen möchte, vor eiteler Hoffart, Sitzen und rencken den Podex hin und her, als wie die stolzen pferde . . . ."

Weiter zählt Hertel 5 Gründe auf, weshalb die Organisten am besten vom Schuldienst verschont bleiben müßten, und man hört und erfährt von ihm, wie schwer es ihm selbst in seinem Dienst bei knapper Besoldung gemacht wurde. Er fügt dann eine Aufzeichnung der Stimmwerke an, „welche H. Petr. Ostrowski von neuem verfertiget und in unsere Zülchowische Orgel gesetzet hat. Anno 1667". Die Züllichauer Orgel ist nach Hertel 1622 von keinem guten Orgelbauer errichtet worden; 1652, 1665 und 1667 wurde sie renoviert. In Groß Glogau dagegen befindet sich, so schreibt Hertel, im Dom eine Orgel, „die schon in die drittehalbhundert Jahr gestanden, wie auff

dem täfflin bei der Kirchthüren zur rechten Hand zu ersehen", die vor 20 Jahren renoviert wurde, aber noch gut und „beständig" geblieben ist. In der Frauständtischen Pfarr-Kirche sei ein Werk, daß über 100 und etliche 40 Jahr gestanden und, vor 20 Jahren renoviert, noch prächtig imstand sei.

„Von den Paucken in den Orgeln" spricht ein weiterer Nachtrag, der als XXI. Punkt bezeichnet wird und bald nach dem XI. Punkt des vorangehenden Tractats eingereiht werden soll. In manchen Werken findet man, „durch einen Sonderlichen Zug 2 Claves zusammen gehencket, und werden die 2 Pfeiffen aus einem gedackten oder Offenen Vnter Baß von 16 f. thon dazu gebrauchet . . . . können zu nichts anderes, als in Weynachten zum Kindelwiegen gebrauchet werden, und findt gemeiniglich die 2 tieffe Claves als E und F". Diese Art nennen etliche „trommel oder Paucken", obwohl es „nur ein geslader ist und man den thon nicht recht unterscheiden noch verstehen kan." Näher kommt man den Pauken schon, wenn zwei besondere große offene Pfeifen, die das große A und B haben, gebaut und auf eine eigene Lade gesetzt werden. Wenn ein Stück mit Trompeten und Pauken gesetzt ist, kann man diese Art Pauken gut dazu nehmen. Hertel fährt fort:

„Ich habe vor meine person noch ein Vortheil erfunden, wan ich diese Art gebrauchen wiel in einem Stücke So ins c gesetzet und mit Trompeten gespielet wirdt, So trete ich das große C, welches der letzte Clavis ist im Pedal dazu, aber die kleinen Stimmen . . . müßen davon bleiben, da solle man mit Verwunderung anhören, was diß vor ein Donnern vndt böben giebt, daß das Werk davon zittert, habe es oft Probiret . . ."

Der nächste Nachtrag ist überschrieben: „Eigend- und gründlicher Unterricht der Uhrsachen, warumb sich ein Werck linde das andere aber hart Spielet. Item das manches so ungleichliche, und wovon es herkommen, das manches so leicht zu heulen pfleget."

Hertel weist auf die verschiedensten Gründe hin: Einmal auf die Docken, die möglichst lang sein sollten, denn „je länger die tocken . . je linder und lieblicher sichs Spielet, je kürtzer aber, je härter." Zweitens können die Windladen hinderlich sein, sobald sie zu dicht, und in der Breite nicht tief genug inwendig hineingehen. Drittens spielt sich ein Klavier schwer, „wenn das gefieder in den Laden nicht von einerley gleichem Drat gemacht worden" oder wenn unter ein Ventil 2 oder 3 Federn gesetzt werden, und das Ventil sich wirft und krumm wird, oder auch, wenn Schmutz in die Ventile getrieben wird. Hertel spricht dann noch von den Trittschemeln der Bälge und dem Platz, wo die Bälge hinzubauen sind (zum VII. Punkt gehörig), um dann auf die Quinten einzugehen (zum IX. Punkt nachzutragen). Er spricht zunächst von denen, die die Quintflöten als fehlerhaft ganz verwerfen und gibt auch zu, daß sie allein nicht zu gebrauchen sind, sobald sie aber durch andere Register verstärkt werden, „so geben Sie einen über all die maße Schönen und durchdringenden frembden thon . . . und werden solche von den alten meistern wol darumb hineingebracht worden sein, daß man den Choral im Wercke, oder daß das Werk an ihme selbst desto mehr verändert werden könne". Zur Probe bringt Hertel ein Exempel: „Ziehe im Wercke es sey im ober oder Vnterwercke die Octava von 2 f., die

Quinta von 1½ f. und dan das Krumbhorn 8 f. dazu, da wirst Du hören was dieses vor einen schönen thon giebet. Item 8tava 4 f. Quinta 3 f. Rancket 16 f. und andere mehr.

Die Koppeln sind nach Hertel (Nachtrag: „Was von den Koppeln zu halten") in „linde" spielenden Klavieren gut zu gebrauchen; bei „hartschlägigen" muß man dann allerdings schon dreschen. Die Pedalkoppeln sind ihm die liebsten, da man „das Pedal hierdurch trefflich versterckeu", es auch ganz abziehen und eine Stimme nach der andern aus dem Rückpositiv zum Pedal nehmen kann.

Es folgt nun: Eine kurtze anleitung, Wie ein Werck, es sey Klein oder Groß, im Musiciren oder Choral Spielen, damit es nicht immer einerley thon von sich hören laße, könne verändert und die Stimmen vmbgewechselt werden."

Hertel schreibt:

„Es hat zwar der Ruhm würdige H. Sam. Sch[eidt] in seinem außgegebenen Tabulatur Buche wegen der Magnificat vnd andern Chorale einen Vnterricht wie ein Werck im Chorale zum Klange und sonsten zu ziehen sei, mit angefüget, weil aber solche erinnerung bloß nur auff den Choral gerichtet, und etwas zu wenig scheinet zu sein, als habe ich meine schlechte und einfältige meinung und wißenschafft dem Kunstliebenden zu desto mehrem nachsinnen alhier auch dazuthun und anzeigen wollen, und zwar

1) Vom Figural.

in schlechten Moteten 8 Voc. vnd wengern stimmen.

im ober Manual { 1. Principal — 8 f.
2. Grobgedact — 8 f.

ist starck genung wan darein gesungen und geblasen wird.

im Rückpositiff { 1. Quintathöna — 8 f.
2. Kleingedackt — 4 f. ist auch starck genung.

im Pedal { 1. Vnterbaß offen oder Gedackt 16 f.
2. Grobe Octava oder Princ[ipal] 8 f.

Hierbey ist aber nun vornehmlich zu mercken, das eine Motet von 8, so hoch- und tieff gesetzet, man allezeit das hohe Chor auff einem Clavier alleine, als im Oberwercke oder Rückpositiff: gilt gleiche: spiele, das tieffe aber allezeit auff dem andern Clavire, das also zu jedem Chor, wo man es haben kan, ein sonderlich Clavier nehme, doch das ein Clavier umb ein stimmwerck stärcker als das ander gezogen werde, wan aber beide Chor zusammen fallen, man alsdann das starcke Clavier nebst dem Pedal gebrauche, hierzu ist aber meines erachtens am bequemsten das Oberwerck. Wird aber die Moteta gantz alleine gespielet, und nicht darzu Musiciret, können wol beide Clavier umb ein stimmwerck mehr verstärcket werden, doch das allezeit in jedem Clavier 8 f. Thon, das Fundament habe, im Pedal aber 16 und 8 f. Sonsten ist auch noch eine feine arth ein Octo zu spielen, so gleiche Chor hat, welches ich offt von meinem Lehrherren gesehen und gehöret, nehmlich das man das Fundament im Pedal bloß nur von 8 f. nehme, und also beide Bäße, einen im Pedal, den andern im Manual spiele, leßet sehr schön, sonderlich wen man die Stimmwercke verendert, und andere im Manual, andere aber im Pedal nimmt, so scheinets im gehör so frembde, und lest gleich, als wan zwey personen ein ander agireten, und eine der andern nichts nachgeben wolte.

Bey den Concerten aber ist dieses zu observiren, das man allezeit, es sey ein Concert von 1, 2, 3, 4 oder mehr stimmen, das eine Clavier gantz linde, und mehr nicht als etwa Gedackt 8 f., das andere Clavier aber, wann in der Concert Capellen, Rittorn: Ripieno, Tutti oder Omn: vorhanden, welches gemeiniglich in den Gen. Bäßen mit dabey gesetzt wirdt, stärcker, und etwa 2 oder 3 stimmwercke als Principal 8 f., Quintadehn 8 f., Kleingedackt 4 f. ziehe,

so kan man also bald von einem Clavier aufs ander fallen, welches sonsten in mangelung zweyer Clavieren sehr beschwerlich fället, wann man die Register aus und einziehen und stecken mus, man auch gar leichtlich einen fehler begehen kan, wan die gedancken und augen bei den Regiestern sein sollen, es sind sonderlich 2 Clavier auch sehr bequem, wan Forte und Pian in einem stücke vorhanden, und man ein Echo machen sol.

2) Vom Choral.

Kan man folgendes in acht nehmen, doch niemand vorgeschrieben, das man nur allezeit dasjenige Clavir, es sey im Pedal, oder Manualen, darinnen der Choral oder sonst was sonderliches sol geführet werden, schärffer ziehe als die andern. Was man aber vor Stimmwercke, den Choral deutlich zu vernehmen, gebrauchen sol, stehet in obangezogenem H. Sam. Sch[eidts] berichte.

Was aber sonsten die unterschiedliche Veränderungen der Stimmwercke in den Orgeln betrifft, so habe ich alhier nach meinem wenigen Vermögen etliche Umbwechselungen; wo dieselben in einem Wercke vorhanden: hierbei mit anfügen wollen. Als:

1. Grobgedackt 8 f. Kleinged. 4 f.
2. Quintadehn 8 und 16 f.
3. Quindad. 8 f. alleine
4. Quintad. vnd Zimbel
5. Quintad. vnd Salicet oder Salzional
6. Salzional alleine. NB.: Dieses weil es ein stimmwerck, so sehr langsam angehet, mus gantz langsam tractiret und gespielet werden, Kombt an Resonantz gleich den Viol da gamb:
7. Salzional vnd Kleingedackt, komt über die maße schön.
8. Prinzipal alleine
9. Principal vnd Sedecima
10. Principal vnd Salzional
11. Salzional und Mixtur 4 f.
12. Grobgedact allein, und diß in Conc[erten]
13. Sup. Octav. Quint $1^1/_2$ f. Krommhorn 8 f. Komt sehr schön im Choral.
14. Alle schnarrwercke 16, 8 oder 4 f. Kommen dem Choral trefflich zu statten.
15. Principal 4 f. Sup. octav. und Sedecima scharff im Choral.
16. Sup. octav Quint $1^1/_2$ f. gedackt oder offen. Kommt scharff im Choral vnd andere mehr."

Angehängt ist die Disposition der 1618 von Peter Grabo, Orgelmacher in Berlin gebauten Luckauer Orgel, und des neuen 1673 von Christtoff Donat, „Orgelflicker von Leipzig" gefertigten Werks [1]).

Von allgemeiner Bedeutung ist Hertel's zweite Schrift, seine „Kurtze anweisung, wie man einen Liebhabenden der Orgelkunst in kurtzer Zeit den Bassum Continuum vorstellen und spielen lernen kan", eine Abhandlung, die die deutschen Generalbaßlehren von Mich. Praetorius (1619), Johann Staden (1626), Heinrich Albert (1640), Ebner-Herbst (1653) u. a. wesentlich ergänzt. Vor allem ist Hertel's Generalbaßlehre durch die Beispiele wichtig, die von kleinen Aufgaben bis zu Bässen von Samuel Scheidt und Joh. Hermann Schein führen.

Bequemlichkeit und Nutzen des Generalbasses schildert Hertel ähnlich wie Praetorius, dessen „Syntagma musicum" auch für ihn vorbildlich ist. Er beginnt:

[1]) Paulke, a. a. O., S. 108 gibt nur die Disposition von 1673.

„Ob nun zwar auß dem Generalbaß zu spielen, etliche gar vor ein schlechtes und geringes Ding achten vnd halten wollen: sonderlich die Jenigen, so da der Organistischen Teutschen Tabulatur, aus welcher man vornehmlich, ohne Zuthun eines lehrmeisters: den Continuum am besten und füglichsten zu Tractiren und Spielen lernen kan, nicht kündig, So ist es dennoch in warheit kein schlechtes, sondern ein recht nützlich stücke, aus dem selben recht vnd wol zu Spielen, den 1) ein mahl wird die Zeit des absetzens /: der es kan : / hierdurch ersparet. 2) Das geld vor papier vnd bücher / nebst feder vnd Dinten erhalten, auch 3) den Jenigen organisten, welche bey der schularbeit mit sitzen und Schwitzen müßen sehr bequem, welche offt kaum so viel Salarium und einkünfte haben, das Sie kaum so viel papier, Feder, Dinten, Bücher etc. darfür schaffen können, als Sie auff ein Jahr bedürffen, ist also sehr köstlich und wohl gethan, das solcher erfunden."

Diesem Anfang folgt gleich ein persönlicher Exkurs über die Nöte der tüchtigen Organisten mit dem Schluß:

„Da hingegen Manch auff geblasener, der kaum ein wenig in den Gen. Baß gerochen, und oft nicht weiß, was Major oder Minor, was diese oder Jene Zahl bedeute, und wie Sie Tractiret werden sol, manchen gutten Künstler vorgezogen vnd von denselben oft die besten Conditiones vorm Munde weg genommen wirdt, und dieses geschiehet 1) theils auß Vnverstand derjenigen, die solche befodern, 2) theils aus freundschafft, 3) theils auch das sich oft ein solcher durch sein gewäschiges und auffschneidendes Maul bei den Leuten besser beliebet machen kan, als ein ander, ob nachmahls schon nicht viel hinter ihm stecket. theils geschiehet es auch, das wan solche befoderer sind, so der gutten Music nicht günstig, sondern nur lieber ein alt deutsch Lied, bock- vnd sackpfeife, als eine gute Concert Mot[ette] oder Madr[igal] oder gutte Orgel hören, da gehet es den nicht anders her, als wie erzehlet, wovon ein mehrers in meinem Tractat von der Orgelgewehr [1]) zu finden, muß also ein gutter ehrlicher Künstler sich alßdan mit der lieben geduldt nur rein fet schmieren, damit er außhalten kan, und dabei bedencken, daß wer Gott alhier treulich und beständig dienen wird, es ihme dort desto reichlicher wirdt ersetzet werden, weil auch ein trunck kaltes waßer nicht unbelohnet bleiben soll."

Auf die Frage, „wer nun eigentlich den Baßum Continuum und zu was ende erfunden", geht er nicht weiter ein, es genügt ihm, daß dieser „alleine zur ehre Gottes und des nechsten Nutzen" erdacht sei. Er will nur kurz nach seinem Vermögen, ohne andern vorzugreifen, für seine Schüler und andere Liebhaber der Kunst „eine Information nebst unterschiedlichen Exempeln, so viel die beschwerliche schularbeit" zulasse, geben, „damit Sie gleichwol in einem und andern; wan Sie umb etwas befraget würden: gründliche antwordt von sich geben könten".

„Es finden sich zwar vnterschiedene meinungen, wie der General Baß Tractiret werden sol. ich aber laße einem jeden sein Iudicium und setze nur folgendes nach meiner einfalt mein Versprechen, wehme nun beliebet sich mit solchen Exempeln bekandt zu machen, der thue es in Gottes nahmen, bilde ihme dieselben fest ein, ich wil ihn versichern, das es ohne Nutzen nicht abgehen werde, und wan er derselben wol kündig, so brauche er Sie nachmals zur ehre Gottes . . ."

Damit ist die Einführung beendet und es setzt die eigentliche Unterweisung ein:

„Hier aber kan ich folgendes zu erinnern auch nicht unterlaßen, das wie einem jeden fast bekandt sich gar oft Gen.-Bäße fünden und zu handen kommen, worüber nicht eine eintzige Zahl noch # verzeichnet stehet, welche etlich wol aus mangel so in den Druckereyen vor allen auslassen, etliche aber: welche wol nicht allerdings

[1]) Gemeint ist der vorangehende Traktat vom „Orgelschlüssel".

zu loben: mit fleiß thun, und dieselben auslaßen, entweder einen andern damit zu verführen, oder aber die vorgedachten vnzeitigen und auffgeblasenen vollends zu Corrumpiren, welches noch hingienge, inmaßen solche nichts besseres werth, diesem aber nun sey ihm, wie ihm wolle, einen solchen General Baß zu Spielen, ist gar gefährlich, und dem gehör hernach sehr vnannehmlich; wie ich dan selbst gesehen, das ein gutter Künstler einen solchen Gener. B., künstlich und wol Tractiret nach seiner meinung, aber dem Fundament und arth der Conc.: wahr es sehr zu wieder, was hiervon zu halten, laße ich einen andern Judiciren.

Etliche /: absonderlich itziger Zeit :/ Spielen den Gen. B. nur gantz bloß alleine, ohne alle Mittelstimmen welche arth, wan in einer Orgel oder Positiff nur Stimmen von 8 fl. thon als Grobgedact etc.: vorhanden, nicht verwerfflich, sonderlich wan das wort Pian. Fav. etc. dabei gesetzt und man dabei auch gutte und liebliche Sänger hat, die Textworte desto deutlicher verstanden werden können, doch kan man wol bißweilen nach gelegenheit etwa liebliche Cadencien und Mordanten dabei anstossen, diese arth nun, wan einer ein guter Musicus Vocalis ist, kan gar leicht erlernet werden. Spielet man doch offt einen Gen. Baß auff einer Violon oder Posaun alleine, warumb nicht auch auffm Clavir. wann aber das Ripieno, Tutti, Forte, Pleno, Omnes, Cappel[la] etc. kömmet, man alsdan volstimmiger greiffen, und nach gelegenheit des werckes noch eine oder ein paar Stimmen darzu ziehn. auff besaiteten Instrumenten als Clavic. Spinetten oder Instrumenten den Baß so bloß ohne mittelstimmen zu Spielen, würde sich übel thun laßen.

Damit aber nun ein Liebhaber dieses, eine Mot[ette], Madrigal oder Con[cert] darinnen eine Cap[ella], Rip[ieno], Ritt[ornello] etc. vollstimmig zu Spielen Fundamentaliter in kurtzer Zeit /: doch so ferne er vorhero der Organistischen Tabulatur wol kündig :/ erlernen möge, So mercke:

1.) Erstlich, so keine Ziffern über den General Baß gesetzt, so niem desto fleißiger die Ohren zu hülffe, welches bey der Music hoch von nöthen, auch bei einem Organ[isten] vnd Instrumentisten, allewege gutt sein sollen, den bei tauben Org[anisten] vnd Instrumentisten musiciret sichs übel.

2.) ob der Gesang b mol oder ♮ dur.

3.) die Wörter, so im Gen. B. oft drunter, bald drieber stehen. alß Cap[ella], Con[certo], Ritt[ornello], Ripieno, Favor[it], Solo, omnes, Forte, Piano etc. und dergleichen, müßen wol in acht genommen werden, damit man das werck verstärcken oder lindern kan. Dann wo Solo oder Pian. Favo. stehet, muß es linde, hingegen wo das wieder spiel mus es verstärcket werden.

Dieses ist am besten zu Practicieren, wan 2 Clavier vorhanden, das man eines gantz linde, das ander aber etwas stärcker ziehe, das linde zum Concert, das starcke zur Capella brauche.
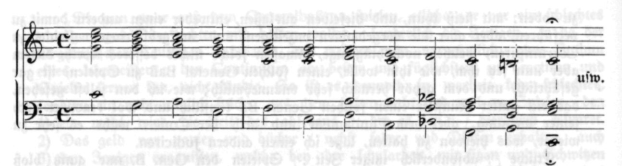
4) Vor allen Dingen muß auch der Tact /: als die Säule, worauff sich eine gantze Musica gleichsam stützen [1]) und lehnen mus :/ wol in acht genommen und richtig geführet werden, denn wo dieser schon verrückt wird, da fellet gewiß hernach der gantze Rummel in Hauffen, welchen tact, so wol die sänger, alß Instrumentisten nebst dem Cantore und Organisten in acht haben sollen, sonberlich das man sich eines feinen gleichen und langsamen Tacts von anfang bald befleiße, und angewehne.

5.) fünden sich auch in acht zu nehmen die Vnterschiedliche Variationes, also das im General Baß ofters ein Discant, Alt oder Tenor Clavis gezeichnet stehet, bald stehet der F auff der obern, bald auff der 2dern, bald auff der Mittel Linie, welches wohl zu observiren.

6.) Darauff ist ferner von nöthen, das ein jeder zu erlernung des General Baßes wiße, was zu einem jeden Fundamental Clave accordire oder klinge. Welches auß folgendem kan ersehen werden:

---

[1]) Im Original: stöhnen.
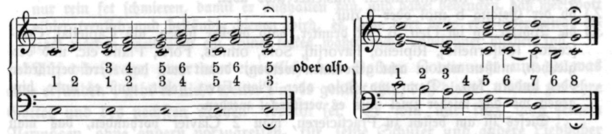


wobey den auch hochnöthig zu wißen, was Major oder Minor sey, und wie es in den Gen. Bäßen mit den Ziffern abgebildet werde, denn auß den Zahlen mus man die Concord: und griffe erlernen und mercken und sind dieselben:

1.	2	3	♯	4	5	5	6	6	6♭	7	8
unis.	Secund	terz	tertz	Quart	Quint	Min.	Sext	Sext	Min.	Sept.	Octav
		min.	maj.		Maj.			Maj.			

7.) Die Authores aber haben nicht alle einerley arth, im Gen.-Zieffern Major und Minor anzuzeigen, einer setzt die 5 Minor also, alß der Movius[1]). Die meisten aber nur mit einer solchen 5 Quint. ein ander setzt die 6ta Major also 6 als der Herr S. Scheidt und andere mehr. ein ander aber also 6♯ alß Krüger in seinen Magnif. andere setzen 6. Minor also als 6♭ wie H. Sam. Sch[eidt]: etliche aber nur die bloße 6. ist also noch keine eigentliche arth und gewiße form im setzen, weil wie oben gedacht, der mangel wol in den druckereien stecken mag, daher manche gar keine Ziffern setzen. muß also hierin das gehör das beste dabei thun.

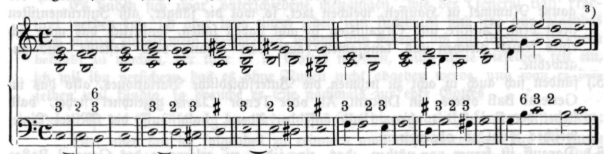
8.) drey, auch nicht 2 quinten oder Octaven nach einander zu greiffen, viel wehniger zu setzen, sind zugelaßen, sondern verbothen, wie sie aber zu vermeiden, werden folgende Exempla nach einander zeigen.

1. Exempel. Wie man unisono 1. 2. 3. 4. 5. 6. etc. machen sol.[2])



2. Exempel. Von der Secunda.

Die Secund ist zwar eine Dissonanz wie auch die Septima, wird aber allzeit diese durch folgende 6ta und Jene durch die tertz gutt gemacht ... Wie es nun in einem Clave gemacht wird, also auch im andern, 3ten, und allen so fort.
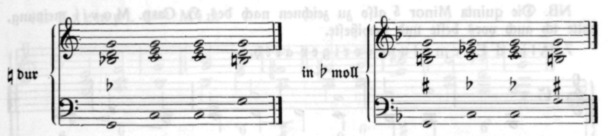


[1]) Kaspar Movius. [2]) Die Beispiele werden im Generalbaß und in der Tabulatur aufgestellt. Der Einfachheit halber wird nur die Auflösung, wie sie die Tabulatur gibt, mitgeteilt. Die Taktstriche fehlen häufig im Original.

[3]) Das Original hat in der Tabulatur fälschlich h g in den ersten Noten des Basses.

Tertien sind zweyerley, als Major und Minor, werden im Gen. Baß also bezeichnet, die tertz Major ♯, Minor aber nur also 3. bißweilen auch also ♭3 absonderlich im ♮ dur gesange, ist das Conc. Mot. oder Madrigal ♮ dur, so mus es auch also gegriffen werden, ist aber etwas b molle drinnen, so wird es mit dem ♭ angewiesen, deßgleichen ist das Stück ganz b mol, so wirdts auch b moll Tractiret, ist aber etwas ♮ dur drinnen, so wird solches mit diesem ♮ oder ♯ angezeiget. alß zum Exempel
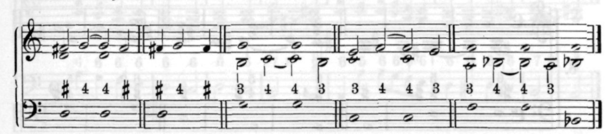
fis gis $\overline{\text{cis}}$ Tertz minor: f g $\overline{\text{c}}$ b as [1])
d e a d e a g f

3. Exempel. Tertia Major.
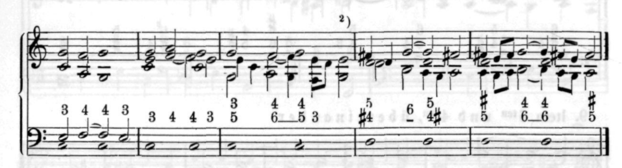


Wie nun die 3tien Major vnd Minor hin vnd wieder gebrauchet vnd gemachet werden, weil immer fast eins beim andern zu fünden, als die 4ta bei der 3tia, die 6ta bei der 7tima und so fort an, so mus man nachfolgende Exempla wol in acht nehmen, sich wohl einbilden und außwendig lernen.

4. Exempel der 3tien vnd 4ten.



Also auch in b mol gesang.

5. Exempel da 3tien, 4ten, 5ten und 6ten vntereinander.
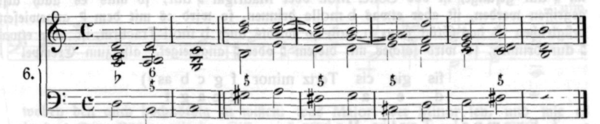


---

[1]) Geschrieben in der Tabulatur g mit Schleife.

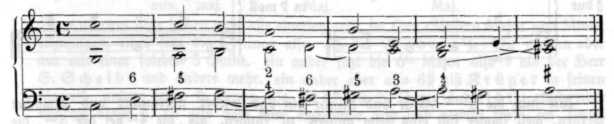
[2]) Zur Vermeidung der Septparallelen, die auf ein Schreibversehen zurückgehen können, besser:

NB. Wie nun die Tertien Major vnd Minor in acht genommen werden müssen, also auch die 5ten und 6ten Major und Minor, wie zuvor gemeldet, können aber auß folgenden Exempeln gar wol verstanden und erlernet werden
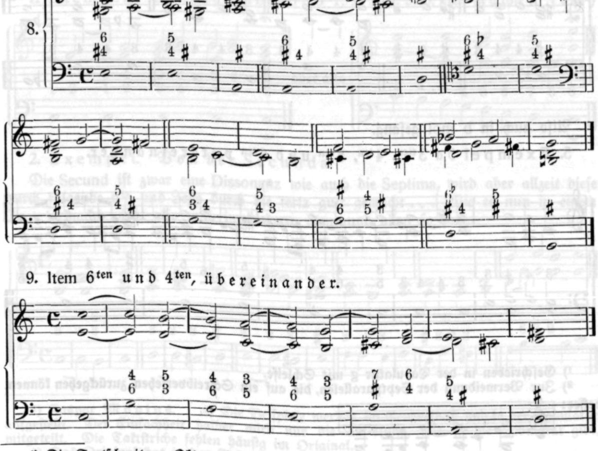


NB. Die quinta Minor 5 also zu zeichnen nach des H. Casp. Movii meinung, halte ich auch vors beste und gewißeste.

7. Aliud Exemplum voriger arth.



Gar offt werden folgende Exempla darinnen 3tien und 6ten zu gleich über einander zu stehen kommen, gefunden, sonderlich in H. Joh. Herm. Sch[eins], Sam. Sch[eidts] und andern vornehmen Auth[ores] mehr.



9. Item 6ten und 4ten, übereinander.

1) Die Fortschreitung Oktave-Quinte in Sopran und Tenor ist originalgetreu.
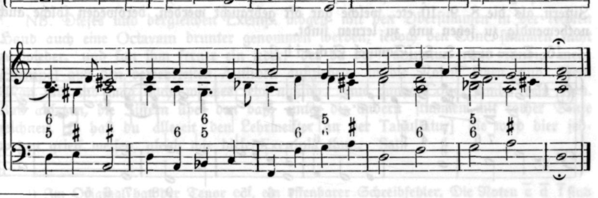
10. Exempl. der 6ten Major.

11. Exempl. 6ten Min.

usw.

12. Exempl. von lauter 6ten v. 3tien. J. H. S. [Johann Hermann Schein]

13. Exempl. J. H. S. [Johann Hermann Schein]



1) Im Original ist der Tenor in Parallelbewegung zum Baß von h nach e geführt.

NB. Alle vorgestellte Exempl. Clausulen oder Concordatien, wie Sie an einem Orte gemacht werden, also kan man Sie auch in andere Claves Transponiren und Spielen, alß zum Exemp. wie eine Clausel, Concordantz oder Syncopatio, in C gemacht wirdt, also kan man Sie auch im D. E. F. G. A. H. etc. machen, welches dier folgende Exemp. genung an die Hand geben.
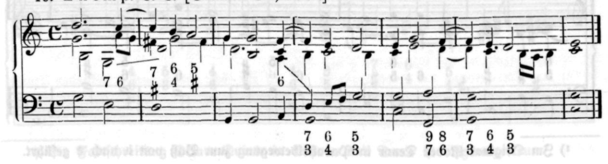
14. Exemp. die Septim. zu resolviren.

usw.
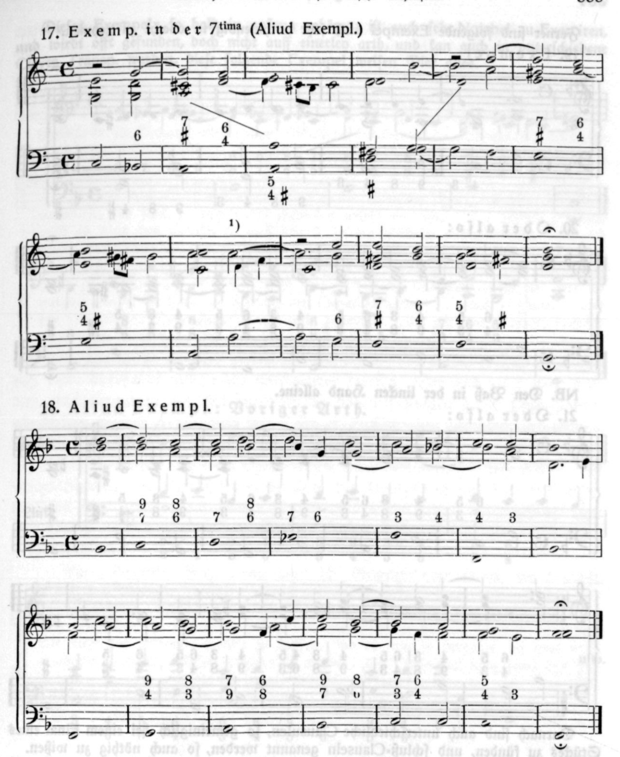
15. Exemp.

In folgenden Exempeln finden sich neben der 7^{tima} noch andere und mehr arth Ziffern, als die 8. 9. 10 etc., welche gar oft gebraucht werden, derowegen solche auch nothewendig zu setzen und zu lernen sindt.

16. Exemp. S. S. [Samuel Scheidt]



17. Exemp. in der 7tima (Aliud Exempl.)
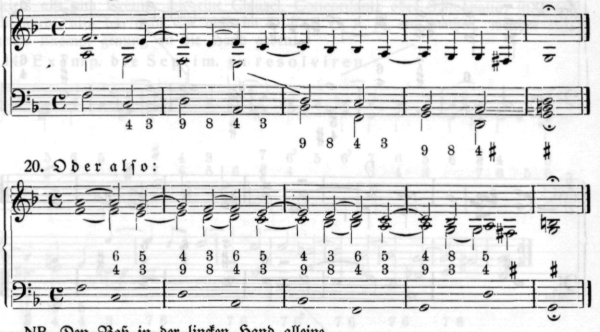


NB. Dieses und dergleichen Exemp. mögen mit den Oberstimmen in der rechten Hand auch eine Octavam drunter genommen werden, iedoch den Conc. stimmen nicht zu wieder. und kan ihm ferner ein jeder, der da der Tabulatur recht kundig mehr Exempel auß den bewehrtesten Authorn außziehen, in die Noten setzen und üben. Man kan und mag auch, welches sehr nützlich: eine gantze Conc. sambt dem Gen. Baß absetzen, die Ziffern über den baß, unter die andern stimmen mit rother Dinte zeichnen, so hast du allezeit den Lehrmeister an der Tabu[latur] die wird dier jedweden grieff weisen, gleich wie diese Exempla thun. Sat.

---

1) Im Original hat der Tenor e f, ein offenbarer Schreibfehler. Die Noten c̄ d̄ f̄ sind konjiziert.

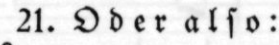
Ferner sind folgende Exempel auch sehr nothwendig in obacht zu nehmen.

19. Exempel:
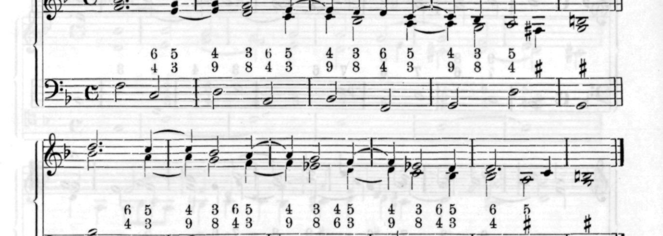


20. Oder also:

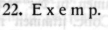
NB. Den Baß in der lincken Hand alleine.
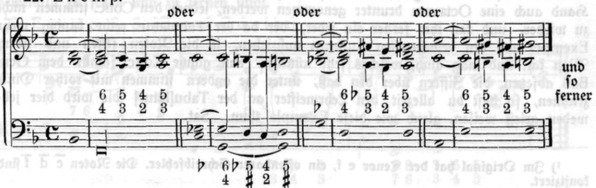


21. Oder also:



Darnach sind auch unterschiedliche Clausulen, so gemeiniglich bei einem Final eines Stückes zu fünden, und schluß-Clauseln genannt werden, so auch nöthig zu wißen. Alß:



22. Exemp.



Dieses Exempel: so bald in anfang gehöret: ist auch sehr Notabel zu Exerciren, und wirdt offt gefunden, doch nicht auff einerley arth, und kan auch in unterschiedene Claves Transp. werden, diese folgende Exempel weisen Dier alles.

23.
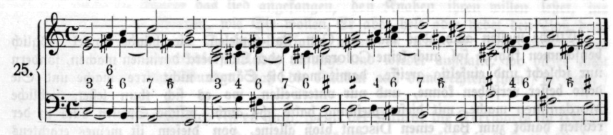
24. Aliud Exempl.: Voriger Arth.

Rechte

Linke
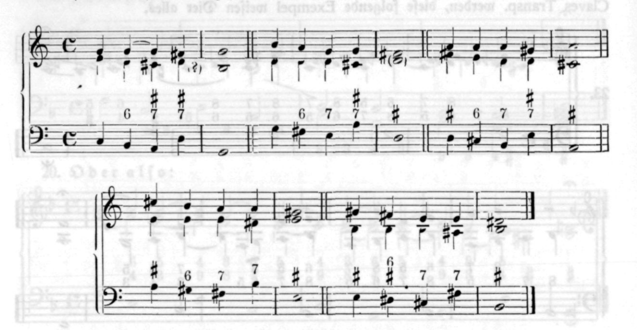
usw.

NB. Dieses Exempel weiset, wie man die obgesetzte Zahlen mit beiden Händen resolviren sol. etliche machen Sie nur in einer. lest sich aber nicht alle wege thun.[1])
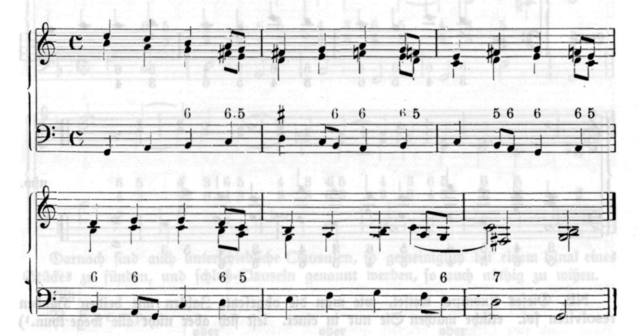


[1]) Selbst wenn der Baß im Pedal gespielt wird, muß die Rechte im 4. Takt den Alt übernehmen.

26. In folgendem Exempel folgen zwo 7tim.n auffeinander, wie sie resolviret werden sollen, weiset die beigesetzte Tabulatur.



Regula.

Wan der Baß von einer staffel: Teutsch: auff die ander, es sei auff oder Nieder steiget, sol ihme die Rechte hand im auffsteigen, entgegen und ihm niedergehen in die höhe steigen, und von ihm gehen, alß wie folgendes Exempel lehret, vnd weiset.



Etliche wollen auch, das man im Gen. Baß-Spielen, die hände soviel möglich beysammen führen sol, auch keine Coloraturen oder Laufwerck darinnen machen, sondern nur schlecht und einfeltig greiffe, damit man die Sänger nicht irre mache und Sie desto besser verstehen könne, und nur vnterweilen, wo es sich thun leßet, liebliche Mordantihen mache, mit dieser meinung halte ichs auch. etliche Spielen auch in der rechten handt zum Baß einen Discant bloß alleine, von diesem ist meines erachtens gar wenig zu halten."

* * *

Die letzte Abhandlung Hertel's ist der „Verrostete Chorschlüssel", eine „aus selbst eigener erfahrung" entstandene Kampfschrift gegen unwissende Kantoren, gegen ihre „gebrechen und grobe fehler, oder vielmehr zancksüchtiges gemütte". Nach Entschuldigungen vor dem „wolgewogenen Leser" und recht deutlichen Anspielungen auf Hertel's Verdrießlichkeiten und Zänkereien mit dem Kantor werden 13 Rostflecke im kirchenmusikalischen Dienst beschrieben und „auspoliert". Manche Bemerkungen sind über den Einzelfall hinaus von allgemeinem Interesse. So erzählt Hertel:

„Anno 1670 ward auß Carl Prügel's Sonntäglichen Evangelien im Weinachtfeste, das stück, so auffm 3ten Feyertag gesetzt worden, den 2 Festtag gemacht, weil ich aber das Stücke, so auff den 2. festtag gehörig, auffgeschlagen, und ich dieses, das Chor ein anders hatte, und ob Sie schon aus dem Praeludio hetten abnehmen können, sonderlich die Instrumentisten, ward doch kein gehör noch Verstand zu mercken . . . da gab es so eine gutte fette und dicke Saw ab, das es wunder wahr, da hatte es hernach der Organist gethan . . . und so gehets, wann der Cantor den Organisten so viel nicht würdiget, selbst mit ihm zu reden, sondern alles durch unachtsame Knaben außrichten lasset . . ."

Das Zerwürfnis zwischen Hertel und Kantor Titius war so weit gegangen, daß beide überhaupt nicht mehr miteinander redeten. Der Fall zeigt aber auch, daß nicht einmal zu den Aufführungen an hohen Festtagen gemeinsame Proben abgehalten wurden, denn sonst hätten sich solche Versehen nicht einstellen können. Die weiteren Rostflecke, die Hertel sich vornimmt, betreffen das Ansetzen von bestimmten auf den Tag festgelegten Festmusiken bei andern Gelegenheiten, das Nicht-Beachten der Wiederholungszeichen, der Finalzeichen und das willkürliche Ansetzen von Fermaten, die der Organist nicht wissen kann „sonderlich wo Chor und Orgel von einanderstehen", und der „Org[anist] offt den tact weder sehen noch hören kan."

Ein „Rostfleck" ist's, „wan man die Proport. oder Tripla, wo 3 gantze, 6 halbe, 6 schwartze $^{9}/_{8}$ oder $^{12}/_{8}$ und mehr arthen, auff einen schlag gehen, nicht in acht nimmet, Also daß man (welches wol sehr lächerlich offt gewesen), auß $^{6}/_{4}$ oder 6 Halben, so auf einen schlag kommen, 2 schläge daraus gemacht. weil man Sie nicht hat getrauen wollen zu treffen. wo es nun so hergehet, da mus umbgeworffen und die Music verstimmelt werden, der Org[anist] mag samt den Adjuvanten so gutt sein als es immer möglich. wann der Director nicht Perfect ist, weder im singen noch im Tactiren."

Hertel schließt daran einen Exkurs über unfähige Kantoren, bei denen kein Knabe etwas lernen kann, „da es doch bey itziger Zeit hoch von nöthen, in welcher die Künste dermassen gestiegen, das es fast schwerlich höher kommen wird". Der neunte Rostfleck rügt Unmanieren im Choralgesang:

„wan ein Cantor das lied angefangen, den Knaben ihren willen leßet, ins glach hinein zu schreyen, wie Sie wollen, Er aber helt oder hebet den Baß dazu an zu brummen. . . . Sondern es soll: wann es recht ist: ein Cantor dahin sehen, daß er allezeit die Melodey anfange und wieder außhalte, wo dieses nicht geschiehet, ists kein Wunder, daß die Knaben aus dem rechten thon / in Lerm / kommen.

„Lächerlich und schädlich" ist es auch, wenn der Kantor die Textworte im Choral nicht in acht nimmt, wenn er statt „Herrlichkeit" — „Herrlichkeite", statt „Christ" — „Christe" usw. singt. Weiter schreibt Hertel:

„Meines erachtens ist auch sehr ungereimt, das wan man einen Verß umb den andern machet, der erste zwar mit Chor und Orgel und der gantzen gemeine zusammen gemacht wird, hernach wechselsweise das Chor allein, die Orgel alleine, einen Verß einen Knaben in die Orgel singen lest, und hingegen nicht achtet, daß die gantze Versammlung mit drein singet, welches Knabens alleine singen gantz unnöthig und keine arth hat. Denn was hat diß wol vor arth, wan man, zum Exempel, das liedlin „Nun dancket alle Gott" Crüg[eri] alle 3 V[erse] einen Knaben alleine zur Orgel singen lest, hingegen der Organist, weil die Gantze gemeine mit singet, die Orgel: vnd das die Gemeine beim thon der Orgel bleibet, verstercken mus, da dan der Knabe nichts gehöret wird, und diß sol was sonderliches sein."

Ein Rostfleck entsteht weiter, wenn man ein Echo macht, „wo keines vorhanden und dem Authore niemahls in Sinn kommen", wenn der Kantor keinen Tonum versteht oder ein schlechtes Gehör hat. Ein Kantor soll sein: fromm, gelehrt, ehrlich, ein guter Sänger, eine reine Stimme haben, gutes Gehör, wohl anzugeben verstehen, unverdrossen sein im Absetzen, nicht faul im Singen, nicht nachlässig, gute Sachen zu colligieren, die Knaben wohl unterrichten, keinem etwas verstümmeln, verträglich sein, vor allem aber recht taktfest.

Damit kommt Hertel auf seine eigene Angelegenheit mit Kantor Titius und teilt das Schreiben mit, das er im Jahre 1666 an den Inspektor gerichtet hat, ohne daß dieser es annehmen oder ansehen wollte. Mitten im Satz bricht er ab. Er ist nicht mehr dazu gekommen, seine Anklageschrift zu vollenden. Vielleicht hat ihm die Krankheit, der er im nächsten Jahr erlag, die Feder aus der Hand genommen.

Ein ungedruckter Brief Beethoven's

Von

Max Friedlaender, Berlin

Im Nachlasse meines Lehrers Julius Stockhausen hat sich das folgende, an seinen Vater gerichtete Schreiben gefunden, das ich mit freundlicher Erlaubnis der Stockhausen'schen Familie veröffentlichen darf:

Hetzendorf am 12ten Juli
1823 auf'm Lande.

Euer Wohlgeboren!

indem sie mich beehren mit einem Schreiben, sage ich ihnen, daß mir ihr Schreiben ihren guten Willen für mich gezeigt hat, ich wünschte nur alles dieß wirklich zu verdienen, was sie glauben von mir sagen zu können — die gute Aufnahme des S[chlösser] bey Cherubini erfreut mich, ich wünschte mir Cherub. so sehr als es mir nur möglich immer meiner Achtung zu bezeugen, aber — vita brevis, ars longa — übermäßige Beschäftigungen — hindern öfter das wünschenswertheste — meine Messe betreffend, so hatte man mir gerathen eine Subscripts dazu zu eröfnen, bis hierher wird sie nur im Manusc[ript] ausgegeben, auf diese Weise haben der König in Frankreich, der Kaiser in Rußland etc. noch einige andere Souver. subscribirt; bis sie im Stich erscheint, dies wird noch lange dauern; ich habe ihnen [folgt ein ausgestrichenes unleserliches Wort] einen Subscript. Bogen mitgetheilt, sollten sich noch welche finden so würde mir es lieb seyn, jedoch keine Verleger, welche Natürlich nur Mißbrauch davon machen würden, indem ich zum Theil auch wegen meinen Umständen eine solche Subs[cription] eröfnet habe, da mein Gehalt hier ohne Gehalt ist, u. ich [unleserliches Wort] seit 4te halb Jahre immer kränklich bin, ich habe obendrein jetzt seit 4te halb Monathen eine Augenkrankheit ich bitte sie doch nachzuforschen oder gar in die petites Affiches einrücken zu lassen, ob sich nicht ein großer Liebhaber der Musik in Paris befinde, welcher Dentiste (Zahnarzt) ist, ich erhielt von diesem Manne vergangenen Sommer einen Brief, welcher wirklich mit Sachkenntniß und Liebe für die Kunst geschrieben war, ein unglücklicher Zufall raubte mir einen ziemlichen Theil meiner Papiere dieses Semesters, worunter auch der Brief von diesem Zahnarzte (Dentiste) von Paris, leider ist sein Nahme mir gantz aus dem Gedächtniß entwichen, u. so bin ich nicht einmal imstande diesen so herzlich gutgemeynten Brief zu beantworten, vielleicht finden sie [unleserliches Wort] und hoffe von ihrer Güte mich dann benachrichtigen

[oben eingerückt:] dieser M. Dentiste scheint mehr instrumental als vokal Liebhaber zu seyn —

Von der Sonate in A: dies heißt aus Miniatur Fresco Mahlerey machen, senden sie selbe nur immerhin auf dem Postwagen u. ich werde dann schon sehen,

wie weit es mit einer solchen Metamorphose kommen könne — ich empfehle mich bestens ihrer Sängerin der Adelaide u. allen meinen Hrn. Brüdern — ich danke ihnen für die unverdiente Liebe welche sie mir zeigen, u. bin herzlich

ihr
Ergebenster
Diener
Beethoven

alle Briefe an mich
brauchen gar nichts
als „an v. Beethoven in
Wien" wo ich alle richtig erhalte.

Nachschrift

ich kann wohl denken, daß der Preiß zu hoch ist, um Subscrib. oder prenumeranten zu finden — allein sie würden mich verbinden mir zu schreiben, ob sie wohl einen Verleger in Paris finden würden der die Messe erst in anderthalb jahren für ein Honorar für 1000 C. M. (im Französisch Geld weiß ich nicht wieviel) herausgeben würde in Partitur, so viel war mir vorher, ehe ich die Subscription eröfnete, in Deutschland, gebothen, oder im Falle man prenumeration auf eine zu stechende Partitur eröfnen wolle, man wohl in Paris dazu prenumeranten finden würde, es versteht sich daß alsdann ein gantz anderer viel geringerer preis gesetzt werde, vielleicht ließ sich beides vereinigen nemlich: daß man für eine gewisse anzahl von prenumeranten vom Verleger um einen viel bedeutenderen [sic] geringeren P[reis] so viel Exemplare erhielt als man für die prenumeranten nöthig hätte — wie schwer fallen mir doch d. g. speculation. allein mein geringer Gehalt meine Kränklicht[eit] erfordern Anstrengung ein besseres Los zu erhalten, zudem lebe ich nicht eigennüzig für mich allein, ich sorge für meines Bruders hinterlassene Waise, die Erziehung ist hier sehr kostspielig, u. noch obendrein gehindert durch anstalten, da mein lieber angenommener Sohn gäntzlich den Wissenschaften ergeben ist, so hat er selbst auch nach meinem Tode Unterstützung nöthig, wofür denn auch gesorgt werden muß — H. Schlösser sagen sie nichts von diesen projecten, es ist besser über vieles zu schweigen, denn was man heraussagt gehört einem nicht mehr zu — doch grüßen sie Herrn S. von mir — Behutsamkeit ist überhaupt in ansehung meiner nöthig, da ich so sehr dem Neide u. der Verfolgung ausgesetzt bin.

[Folgt mit umgekehrten Buchstaben noch als Nachschrift]: an Schlösser nächstens.

Die Adresse lautet:

Monsieur
François stockhaavn
Musicien célèbre
Rue Paradis
Poisonnière No. 18
Paris
(en France)

Auf die Leser unserer Zeitschrift trifft Goethe's Spruch:

Denn bei den alten lieben Toten
Braucht man Erklärung, will man Noten

kaum zu, denn eine Anzahl leicht erhältlicher Werke gibt eine nahezu vollständige Erläuterung der Einzelheiten des vorliegenden Briefes. So bringen über den Adressaten: den trefflichen Harfenisten Franz Stockhausen (Vater des berühmten Sängers) die Lexika von Fétis, Mendel-Reißmann und Riemann zuverlässige Angaben, die durch einige Notizen in dem Werke „Aus Moscheles' Leben“ (1872) noch in Einzelheiten ergänzt werden. Übrigens erwähnen weder diese Werke noch Thayer-Riemann, welchen Anteil Franz Stockhausen an der ersten (leider verunglückten) Aufführung der Eroica in Paris gehabt hat. Im zweiten Nachtrag zu Schindler's Biographie (2. Auflage 1845 S. 3) lesen wir darüber: „Im Jahre 1815 kam Herr Paris, Verwaltungsbeamter der kgl. preußischen Occupationsarmee, in dieser Eigenschaft nach Paris, und als besonderer Musikfreund und Kenner suchte er die Bekanntschaft dort lebender Tonkünstler auf, unter denen er vorzüglich die beiden Deutschen Urhan und Stockhausen an sich zog. Letzterer ließ auf die nachdrücklichste Empfehlung des Herrn Paris die Simphonia eroica kommen, worauf diese beiden wackeren Künstler, Urhan und Stockhausen, dieses Werk Herrn Habeneck vorlegten. Erst nach längerer Zeit schritt dieser zu einer Probe davon. Nach dem ersten Satz lachte alles laut auf, so nach dem zweiten, und es soll nicht wenig Überredung notwendig geworden seyn, das Orchester zu vermögen, die Symphonie bis zu Ende zu spielen.“[1]) — Der Verkehr Beethoven's mit Stockhausen hat übrigens längere Zeit gedauert, und es waren ursprünglich wahrscheinlich noch eine Reihe anderer Briefe Beethoven's vorhanden, denn dieser schrieb am 22. Januar 1825, also anderthalb Jahre nach Absendung der vorstehenden Zeilen, an den Verleger Schott in Mainz:

Daß sollte die Messe gestochen seyn, scheint mir nicht möglich zu seyn. Veranlassung zu diesem gerüchte, wie ich sicher hoffe, könnte ein gewisser Stockhausen, welcher[2]) einen Singverein bildet, gegeben haben, er schrieb mir viel schönes über die Messe und daß man von Hof aus das Vertrauen in ihn setze und ihn habe eine Abschrift für seinen Verein nehmen, wo aber kein Mißbrauch zu erwarten, wahrscheinlich durch den Hertzog von Blacas, welcher dieser seine Musiken besuche, wie er schrieb, parceque les grands sont les plus faibles — mir ward nicht wohl zu Muthe, ich hoffe aber daß nichts daran sei

(Thayer-Riemann 5, 169),

und am 5. Februar an denselben Adressaten nochmals:

„Wegen Stockhausen in Paris seyn sie ganz ohne Sorgen, ich werde ihm schon schreiben“

(ebenda 5, 177).

Der Name Stockhausen ist bei Thayer-Riemann richtig angegeben, ebenso vorher bei Nohl, nur in Kalischer's sogenannter „kritischer Ausgabe“ der Briefe wird aus

---

[1]) Ein freundlicher Zufall will, daß mir während der Korrektur die Handschrift von Schindler's bis jetzt noch ungedruckten Pariser Tagebuch aus den Jahren 1841 und 42 übermittelt wird. Dort findet sich unterm 10. März 1841 eine Aufzeichnung, die dem obigen Bericht zweifellos zu Grunde gelegen hat und ihn in Einzelheiten ergänzt. Als Gewährsmann wird Urhan genannt, und am Eingang und Schlusse betont Schindler nochmals, welches Verständnis Franz Stockhausen für Beethoven's Instrumentalmusik gezeigt und welche Verdienste er sich (im Verein mit Paris und Urhan) um ihre Einführung in Paris erworben hat: „Habeneck ließ die Eroica mit einem kleinen Orchester probieren. Nach dem ersten Satze lachte alles laut auf, und so jedesmal, wenn ein Satz weiter gemacht wurde. Alles blieb wieder liegen, weil es keiner verstehen konnte, Urhan und Stockhausen ausgenommen“. — Erwähnt sei noch, daß Stockhausen Elsäßer, Urhan Rheinländer, Paris Preuße und Habeneck, der seit 1826 durch seine geniale Interpretation der Symphonien Paris für lange Zeit zum Vorort der Beethoven-Pflege machte, der Sohn eines Pfälzers war

[2]) in Paris muß man sich hinzugesetzt denken.

dem Namen beide Male ein Brockhausen, und in einer Fußnote (4, 104) findet sich die in Inhalt und Form gleich köstliche Bemerkung: „Irrtümlich bei Nohl steht Stockhausen!“

Beethoven's Schreiben schließt sich inhaltlich an die vielen Briefe an, die der Meister an Musiker, einflußreiche Persönlichkeiten aller Art (u. a. Goethe), an Gesandte und Fürsten richtete, um durch Subskription ein höheres Honorar für seine Messe zu erhalten, man vergleiche hierüber die sehr zahlreichen und wichtigen Notizen bei Thayer-Riemann, 4. Band auf S. 369 und S. 370 wird dort durch Dokumente bestätigt, daß die Souveräne von Frankreich und Rußland Beethoven's Bitte erfüllt haben. Ebenso weiß man, daß der Komponist alles nur irgend Denkbare über Bearbeitung seiner Messe (selbst eine Einrichtung für a cappella-Chor versprach, sobald er an Chordirigenten wie Zelter schrieb. Stockhausen gegenüber erwähnt er erst die Subskriptions-Übernahme durch verschiedene Fürstlichkeiten und entschuldigt sich dann, daß er nur aus äußeren Umständen sich zu den Gesuchen entschlossen habe. „Mein Gehalt ist ohne Gehalt“ schreibt er, — ein Wortspiel, das er kurz vorher Zelter gegenüber so variiert hatte: „Zwar viel geschrieben, aber erschrieben — beinahe 0! Mehr gerichtet meinen Blick nach oben!“ Und nun klagt er Stockhausen über seine Augenkrankheit, an der er schon seit 4½ Jahren leide. Wir wissen aus einer großen Zahl von Briefstellen, daß Beethoven im Jahre 1823 und vorher sehr oft leidend war, doch ist in keiner der Notizen von einer Augenkrankheit die Rede. Sie mußte ihn gerade in dieser Zeit, wo von 1820 bis 1823 Werke wie die Klaviersonaten op. 109, 110, 111, die Bagatellen op. 119 und 126, die Missa solemnis und die Neunte Symphonie entstanden, außerordentlich peinigen, und man versteht erst aus solcher ganz nebenher hingeworfenen Notiz, ein wie starker Wille hinter den mächtigen Werken jener Zeit stand.

Beethoven's Frage nach dem Pariser Dentisten, die er ganz unvermittelt anschließt, hängt vielleicht auch mit Subskriptionsabsichten zusammen, denn immer wieder kommt er auf dessen Musikkenntnisse und Interesse zurück und spielt in echt Beethovenscher Manier mit Worten und Begriffen: „Dieser M. Dentiste scheint mehr instrumental als vocal Liebhaber zu seyn“. — Wer dieser kunstliebende Zahnarzt war, wird sich jetzt nicht leicht ermitteln lassen, jedenfalls war er einer jener gediegenen Dilettanten, mit denen auch Beethoven bei seinen Veröffentlichungen rechnen mußte.

Seine Antwort über die „Sonate in A“, die Stockhausen ihm schicken solle, ist nicht ohne weiteres verständlich. Vielleicht handelt es sich um eine in Paris angefertigte Bearbeitung der Hammerklavier-Sonate op. 106 für Orchester. Daß Beethoven selbst einmal „aus Miniatur Freskomalerei“[1]) macht, geht aus seiner 1814 datierten Orchestration des bekannten Trauermarsches aus der Sonate op. 26 hervor, deren Autograph der Verfasser dieser Zeilen i. J. 1883 bei dem Kapellmeister Adolph Müller vom Theater an der Wien fand — übrigens einem nicht ganz gelungenen Werke.

Den Namen der Pariser Sängerin der „Adelaide“, den Stockhausen in seinem Briefe erwähnt haben muß, werden französische Beethoven-Forscher zu ermitteln im Stande sein. Vielleicht war es keine andere als die Gattin des Adressaten: Frau Margarete Stockhausen geb. Schmuck, deren Gesang so tiefen Eindruck auf die französischen und englischen Musikfreunde gemacht hat[2]); ihr großer Sohn Julius Stockhausen hat in der Vorrede seiner „Gesangsmethode“ der Mutter ein schönes Denkmal gesetzt.

Die Nachschrift des Beethovenschen Briefes faßt noch einmal zusammen, worauf es dem Meister vor allem ankam: auf Verständnis für seine Idee einer Subskription und für seine ganze äußerliche Lebenslage. Noch einmal betont er, was er schon zu Anfang seines Schreibens erwähnte: sein geringes Einkommen und seine

[1]) Hinter „Fresco“ kommt im Briefe eine stark lädierte Stelle; einige Schriftfragmente lassen mit großer Wahrscheinlichkeit darauf schließen, daß hier das Wort: Mahlerey stand.

[2]) Vergl. hierüber „Aus Moscheles' Leben“ 1. Bd. S. 177 u. 200, ferner Allg. Musikal. Zeitung 18. Bd., S. 688.

Kränklichkeit, nur fügt er jetzt noch hinzu, daß er nicht eigennützig für sich allein lebe, sondern auch für die kostspielige Erziehung des Neffen Carl sorge, der „ganz den Wissenschaften ergeben“ sei. Damit schreibt der Onkel allerdings etwas hin, woran er selbst nicht recht glaubte. — Fünf Zeilen vorher kürzt er das Wort: dergleichen wie gewöhnlich in: d. g. ab.

Zum Schluß bittet Beethoven, mißtrauisch wie immer, um Verschwiegenheit auch dem jungen Schlösser gegenüber, den er nicht lange vorher während seines Wiener Aufenthaltes schätzen gelernt hatte. Über diesen in Darmstadt geborenen, im Mai 1823 von Wien nach Paris übersiedelten Musiker findet sich in Fétis' Biographie universelle 7, 471 in Riemann's Lexikon S. 1053, bei Thayer-Riemann 4. Bd. S. 417—422 Näheres. — Wenige Monate vor unserm Briefe, am 6. Mai 1823 hatte Beethoven an Schlösser geschrieben: „Sie erhalten, mein lieber Schlösser, einen Brief an Cherubini und Verleger Schlesinger. Vom letzteren müssen Sie dessen Wohnung im Haus hier bei Steiner im paternoster gässel erfragen, sagen Sie nur, daß ich Sie hinschicke nebst einer Empfehlung an Herrn Haslinger. Cherubini sagen sie alles erdenkliche schöne, daß ich nichts so sehnlichst wünschte, als daß wir bald wieder eine Oper von ihm erhalten“.

Der Kirchengesang der Jakobiten

Von

A. Z. Idelsohn, Jerusalem

Bekanntlich ist die syrische Kirche, welche seit dem 6. Jahrhundert den Namen „Jakobitische" führt,[1] die älteste der Welt. Ihre Elemente sind von jeher semitisch-orientalische und jüdische (Juden-Christen in den ersten Jahrhunderten) gewesen. Die Gebete sind noch heute in derselben Sprache, dem westsyrischen Idiom abgefaßt, das zur Zeit der Entstehung des Christentums Umgangssprache in Syrien und Palästina war. Es ist daher von Wichtigkeit für die Erforschung des hebräischen traditionellen Gesanges und des orientalischen Kirchengesanges überhaupt, den überlieferten Gesang der Jakobiten näher kennen zu lernen; haben sich doch sicherlich viele alte Weisen und Gesangsarten in dieser Kirche erhalten. Auch für den griechischen Gesang des 5. bis 8. Jahrhunderts könnte der syrische Kirchengesang manchen Beitrag liefern[2]), sind doch beträchtliche Teil seiner Gebetsgattungen entweder Nachbildungen oder gar Übersetzungen aus dem Griechischen.

In seinem „Rapport sur une Mission scientifique en Turquie d'Asie"[3]) veröffentlichte Dom J. Parisot auch eine Sammlung von Kirchengesängen der Jakobiten. Aber gerade diese sind von ihm nicht eingehend genug untersucht worden. Er verlegte sich hauptsächlich auf das Studium der maronitischen Gesänge. Seine Aufzeichnungen der jakobitischen Gesänge sind lückenhaft und oberflächlich, noch dilettantischer seine arabischen und jüdischen „Chants". Auch hat er sie nicht systematisiert.

---

[1]) Der Name rührt von Jakob Baradai oder Burdeana, oder von Jakob von Tella her. Er war Patriarch in Edessa, dem heutigen Urfa (nach der Tradition der Juden Ur-Kasdim (541—578). Bis zur Invasion des Islams in Syrien hatten die Jakobiten eine große Macht im ganzen Lande bis zum Eufrat. Seitdem und namentlich durch Loslösung der „Unierten" und „Maroniten" schwand ihre Zahl bis auf etwa 100 000 Seelen, die in der Gegend zwischen Aleppo und Mossull zerstreut in 150 Dörfern leben. Der Sitz des Patriarchen ist in Diabekir, das ursprünglich Urha hieß und heute noch so von den Jakobiten in der Literatur bezeichnet wird. Die Araber aber verstanden den Namen irrtümlich als Ur-reha, und die in der Stadt und Umgebung bekannte Gesangsweise nannten sie daher Ur-rehawi oder kurz Rehaw, deren Tonleiter dieselbe ist wie die hypolydische. Sie bewegt sich von f-c mit durchgängigem b aufwärts und f-d-f abwärts. Vergl. Näheres in meiner Abhandlung, „die Maqamen der arabischen Musik" in den „Sammelbänden" der I M G XV, 1. Nach der Überlieferung der Araber wirkt der Maqam-Rehaw auf die bösen, wie auch auf die guten Geister, und sobald dieser Maqam angestimmt wird, eilen Engel und Teufel herbei, um ihm zu lauschen. Vergl. Muhit-il-muhits. V. Rehaw.

[2]) Der griechische Volksgesang ist bis jetzt von den Musikwissenschaftlern weniger erforscht worden. Sicher haben sich in ihm Bestandteile des antiken griechischen Gesanges erhalten. Für den griechischen Kirchengesang hat Rebours im „Traité de Psaltique" (Jerusalem 1906) eine gute Arbeit geliefert.

[3]) Paris 1899 „IV chants syriens" S. 205—217; im ganzen 13 Nummern.

In den Jahren 1914 bis 16 hatte ich Gelegenheit, die jakobitischen Kirchengesänge zu studieren und zu phonographieren. Ich machte 67 Aufnahmen. Die Priester Efrem Barschem aus Mardin und Dschorsch aus Urfa führten mich in die Geheimnisse des Ritus, des Gebetszyklus, ein. Sie lehrten mich auch die Theorie der Gesangtypen und ihre praktische Verwendung; wiederholt wohnte ich dem Gottesdienst in der jakobitischen Kirche in Jerusalem bei. Die dort gemachten Aufnahmen habe ich mehrfach an anderen Priestern nachgeprüft und sie alsdann nach dem Phonogramm aufgezeichnet. Sie sind in den hier gegebenen Gesängen enthalten, welche die gebräuchlichen und bekannten Gebetsweisen der syrisch-jakobitischen Kirche darstellen.

Die Jakobiten besitzen nach der Tradition der Priester 12 Gebets- und Gesangsarten.[1])

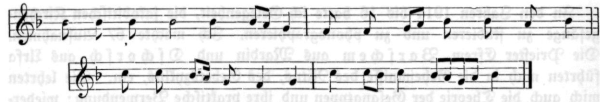
1. Guschmo = die einfache gewöhnliche Weise (Nr. 9—17). Sie wird an Werktagen und nach Schluß der Hauptgebete auch an Festtagen benutzt, ist volkstümlich und wird von der ganzen Gemeinde unisono rezitierend vorgetragen. Nr. 9 hat den Umfang einer kleinen Terz aufwärts und einer kleinen Terz abwärts und steht im 3/4-Takt; Nr. 10 steigt eine große Terz g—h und hat f mit Leitton-Charakter; Nr. 11 entspricht den antiken dorischen Tetrachord in der höheren Quartlage (a—d). Nun ist aber das dorische Tetrachord keineswegs originell griechisch; alle orientalischen und semitischen Völker weisen es auf, und bereits zur Zeit des Aristoxenos, ja sogar des Terpander pflegten die Barbaren in Syrien Psalmen und Geselligkeitslieder in der dorischen Leiter zu singen.[2])

Nr. 12 hat ebenfalls den Umfang einer Terz b—d aufwärts und einer Terz b—g abwärts und weist die Merkmale des Maqam Rehaw auf. Die häufige Benutzung der Unterterz verleiht dieser Weise viel vom Mollcharakter. Der Schluß erfolgt aber immer in Dur, in der vorliegenden Nummer auf b. Diese Weise gleicht, wenigstens in ihrer Skala und Struktur, der hebräisch-orientalischen Psalmodie:

---

[1]) Indessen ist diese Klassifikation eine vulgäre. Denn Baumstark, „Festbrevier und Kirchenjahr der syrischen Jakobiten" 1910, führt Madroscho, Sugito, Bouto, Injono, Qolo und Sedro als Hauptgebetsarten an. Die Klassifikation der Priester ist hier mehr im musikalischen Sinne gedacht und bezieht sich auf die Gebete, welche Singweisen haben. So fehlt einerseits Sedro, welche keine Singweise hat, dagegen ist die Gebetsgattung Qolo durch Schaharojo und Guschmo ausführlich vertreten.

[2]) Clemens Bischof von Alexandrien im 2. Jahrhundert in seinem Werke „Stromata" T. VI, c. 11 berichtet im Namen des Aristoxenos, daß die Harmonie der Psalmen der Barbaren sehr ernst und sehr alt gewesen sein soll. Sie diente dem Terpander als Muster für seinen Gesang, den er zu Ehren des Zeus verfaßt hatte und der ebenfalls in der dorischen Leiter war. — In seinem Werke „Paedagogus" T. II c. 4 sagt Clemens, daß die alten Griechen eine Gesangsweise für Festlichkeiten hatten, die den Psalmen der Juden gleicht. Diese Weise hieß bei den Griechen Skolion und wurde in der Regel mit der Lyra begleitet. Da wir nun wissen, daß die Lyra ursprünglich in der dorischen Tonleiter gestimmt war (vergl. Riemann, „Handbuch der Musikgeschichte I, 1 S. 84), so ist ein weiterer Beweis gegeben, daß zur Zeit des Terpander, also 300 Jahre vor Alexander dem Großen und der Verbreitung griechischer Kultur in Asien die Juden bereits ihre Psalmen in der dorischen Tonleiter sangen. — Ausführliches über die antike dorische Skala im orientalischen Gesang in meinem „Hebräisch-Orientalischen Melodienschatz" Bd. II, (Leipzig 1922).



Nr. 13 hat die Tonleiter von Nr. 9, nur eine kleine Terz höher. Diese Leiter ist sonst im orientalischen Gesang nicht anzutreffen und läßt auf eine uralte Praxis schließen; 14 hat ebenfalls den Rahaw-Charakter. Daß diese Singweise altorientalisch ist, beweist der Umstand, daß sie in Jemen und zwar bei den dort seit uralter Zeit ansässigen Juden sehr verbreitet ist.[1]) Die Nummern 15—17 haben den Umfang einer großen Terz abwärts und einer kleinen Terz aufwärts: g—h h—d, wobei h Grundton ist. Diese Weise ist eine Abart von der dorischen und findet sich durchweg im orientalischen Gesang[2]). Über die Bezeichnung „Schtitojo" = die 6te weiter unten.

2. Schaharojo = wachend, d. h. Gebete für die Wachnächte beziehungsweise vor Tagesanbruch. Sie werden an jedem Morgen, auch an Sonntagen rezitiert. Diese Gebetsgattung hat 8 Töne. Denn die Jakobiten wollen manche ihrer Gesänge in 8 Töne, d. h. Skalen, einordnen. Diese Lehre von 8 Tonleitern haben sie von den Griechen übernommen. Allem Anscheine nach haben die Jakobiten ihre überlieferten Gesänge in griechische Theorieformen zu zwängen versucht. Denn ihre 8 Töne sind keinesfalls wie in der griechischen Musik und bei den Persern 8 Skalen, die von jedem Tone der jonischen Skala beginnen können. Ihr erster und zweiter Ton nimmt vielmehr von derselben Stufe Ausgang und hat dieselbe Leiter. Die Töne 3, 5 und 6 beginnen auf der 3. Stufe. Ton 4 hat zwar die lydische Tonart, Ton 7 aber hat dieselbe Stufenfolge wie Ton 1, bloß daß er von der 7. Stufe beginnt. Ton 8 ist der Mahur-Skala der Araber ähnlich, noch mehr aber der hohen Feiertagsweise der jemenischen Juden[3]). Mit den antiken griechischen Skalen haben diese Leitern, mit Ausnahme des 3. und 4. Tones, nichts gemein[4]).

a. Qadmojo = der 1. Ton; seine Skala ist [1 ½ 1 1 1 ½ 1] und gleicht der späteren dorischen, der antiken phrygischen Tonart. Die Tonlinie steigt aufwärts und abwärts bis zur Quinte ♯f. Diese Weise findet sich auch im Synagogengesange der jemenischen Juden als Fasttagsweise[5]).

b. Trojo = der 2. Ton; er gleicht, wie bereits erwähnt, der Skala des 1. Tones.

---

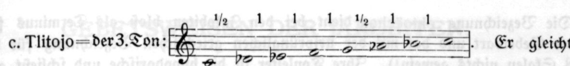
[1]) Vgl. „meinen Hebräisch-orientalischen Melodienschatz" Bd. I (1914).

[2]) Belege im genannten Bd. II; Maqamen etc.

[3]) „Hebräisch-Orientalischer Melodienschatz" Bd. I.

[4]) Dagegen hat ihr System manche Ähnlichkeiten mit dem griechischen Kirchengesang. So gleicht der Qadmojo-Ton dem 1. Ton, welcher „dorisch" heißt (vgl. Rebours S. 82), der auch dem Maqam Bajati gleichkommt. In seiner Abart hat er ebenfalls abwärts die große Sexte, die sonst auch im Orient im orientalischen Gesang allgemein bekannt ist. Er findet sich auch in Jemen, (Heb.-orient. Mel. 165 B.) in dieser Sammlung Nr. 22; die oben in Guschmo behandelte Weise Rehaw wird von den Griechen jetzt 3. Ton und phrygisch genannt (Rebours S. 98); der tlitojo-Ton gleicht dem griechischen 4. Ton, der jetzt „mixolydisch" heißt, er wird aber mitunter durch die Verminderung der Quinte hypodorisch, (Rebours S. 101).

[5]) „Hebräisch-Orientalische Melodien" S. 39, Nr. 71 ff.

c. Tlitojo = der 3. Ton: 

Er gleicht demnach der Tonleiter des alten Dorischen oder des späteren Phrygischen, ebenso des persischen Siga und der jüdischen Gebetsweise.

d. Rebiojo — der 4. hat ein Tetrachord mit großer Terz, das Durcharakter hat und entspricht dem Lydischen mit reiner Quarte. Abwärts steht „gis" als Leitton, wie bereits oben erörtert wurde. Die Perser nennen diese Skala newruuz = der neue Tag, die Araber adscham (der Fremde, d. h. die persische).

e. Chamischojo = der 5., und f. Schtitojo = der 6. haben dieselbe Tonleiter wie der 3.

g. Schbiojo = der 7. hat einen Tetrachord mit kleiner Terz und Mollcharakter.

h. Tminojo = der 8. hat die Tonleiter und schließt mit großer Terz. Diese Tonart findet sich in der persischen Musik im Maqam nehawand; den Schluß mit großer Terz haben nur die Jemeniten. Schaharojo wird von den Priestern unisono oder im Wechselgesang vorgetragen.

3. Madroscho Nr. 18—24 eigentlich Auslegung, Erzählung, biblische Legende in poetischer Ausschmückung (vergl. 22 und 24). Diese Gattung wird an Sonntagen vor Tagesanbruch und in den Wachnächten der Fasttage gesungen und solistisch zum Vortrag gebracht. Nr. 18 hat dieselbe Leiter und denselben Charakter wie der 8. Ton des Schaharojo. Nr. 19 mit Maajono = Betrachtung bezeichnet und 21, 23 und 24 haben dieselbe Tonleiter. Nr. 20, Schtitojo genannt, weist eine ganz andere Stufenfolge auf als Schtitojo des Schaharojo. Diese ist nämlich in dem arabischen Maqam huseni-kar-duga vertreten[1]). Nr. 22 erzählt vom Tode des Patriarchen Jakob in Ägypten und gehört zu den wichtigsten Gebeten und Gesängen. Die Priester verwenden auf den schönen Vortrag desselben viel Sorgfalt. Er hat im ersten Teile die Leiter also die phrygische Skala. Im 2. Teile, vom Worte Schqolu ab, ändert sich die Tonfolge, indem c zu cis erhöht und h zu b vertieft wird. Dadurch erhält die Leiter den Charakter des Maqam Hidschaz[2]).

4. Tachschefto = Anrufen zu Gott[3]) wird in der Karwoche gesungen; in ihm werden hauptsächlich die Leiden Christi erzählt. Nr. 25 hat das Molltetrachord, mitunter steigt die Melodie bis zur Quinte auf. Auch dieser Gesang gehört zur Kunstmusik und wird solistisch vorgetragen.

5. Maanito auch Unito = Antwort der Gemeinde auf eine Solostimme, also Wechselgesang (antiphon) ist aus dem griechischen „kanon" übernommen.

---

[1]) Parisot, a. a. O., Nr. 295 bringt ebenfalls ein in diesem Maqam gehaltenes Stück, ohne jedoch auf seinen Ursprung zu kommen. Ebenso ist von ihm ein in Maqam Bajati bekanntes arabisches Volksliedchen als „Hymne" Nr. 298 aufgenommen.

[2]) Vgl. den Artikel Maqamen etc. unter 16: Hidschaz.

[3]) Nach Baumstark, a. a. O., S. 150 *Supplikation*; vertritt mitunter Bouto.

Die Bezeichnung oktoëchos dient bei den Jakobiten bloß als Terminus für die Gebetsart und hat mit der ursprünglichen griechischen Bezeichnung für die 8 Skalen nichts gemein[1]). Ihre Tonleiter ist die hypodorische und schließt auf der Untersekunde, demnach ist in 26 g, in 27 a Grundton[2]).

6. Bouto = Gebet. Die einfache Gebetsweise, die nach Guschmo und Schaharojo unisono von der Gemeinde rezitiert wird[3]). Nr. 31 hat noch die Bezeichnung Schuchlofo, deren Bedeutung den Priestern selbst unbekannt war; Nr. 28—31 weisen keine tonalen Eigentümlichkeiten auf, dagegen bewegt sich Nr. 32 in folgender Skala ($^3/_4$ 1 $^1/_2$ 1) wobei *g Grundton ist, während Halbschlußart a erfolgt. Eine solche Tonfolge hat die Klageliedweise der babylonischen Juden[4]) wie auch die der Kopten[5]). Nr. 33 zeigt die oben erörterte Rehaw-Weise. Nr. 34 steht in der Tonart Schbiojo.

7. Sugito = Lesen, Rezitieren an Fasttagen und Wachnächten auch Psalmodieren, entspricht der Mollskala und gleicht dem Tongefüge des Schbiojo.

8. Gnizo = Behalten, für Beisetzung des Leichnams und für die Trauerzeit gebräuchlich, weist die phrygische Leiter auf.

9. Maurbo = Lob dem Herrn. Zu dieser Gattung gehört auch Aneno oder Injono = Antwort, Frage und Antwort, Antiphon; es wird als Zwischengesang, Interludium täglich zwischen den Gebetsstücken beim Morgen- und Abendgottesdienst rezitiert. Nr. 39 und 40 weisen beide die phrygische Leiter auf.

10. Qonuno = „Kanon", ist aus dem Griechischen entnommen und gleichbedeutend mit Injono oder Onito. Auch ihre Tonart ist die Mollskala des Schbiojo. Ebenfalls griechischer Herkunft ist 11. Qatismo[6]).

Diese 11 erörterten Weisen hatten das Merkmal des orientalischen und antiken Gesanges aufzuweisen, indem ihr Umfang aus einer Terz aufwärts und einer Terz abwärts, oder bloß aus einem Tetrachord bestand. Sie steigen niemals bis zur Oktave, sodaß von einer achtstufigen mit der Oktave schließenden Leiter nicht die Rede sein kann; auch die Dominante spielt in dieser Weise keine Rolle.

12. In Maabrono = Überführen, Leichenzug (für den Trauerzug) wie aus Nr. 44 ersichtlich ist, ist eine andere Melodieführung wahrzunehmen. Wir befinden uns in der aeolischen Molltonart mit Variationen nach Hidschaz und Phrygisch; die Quinte tritt hervor und die Tonreihe steigt zur Oktave auf.

1) Vergl. Oktoëchos von Dom Jeanin und Puyade im „Oriens christianus" 1913, S. 83.

2) Dieselbe Singweise haben auch die babylonischen Juden für die hohen Feiertage. „Hebr.-orient. Melod." B. II. — Sie kommt auch im griechischen Kirchengesang in der Abart des 4. Tones vor. (Rebours S. 102).

3) So haben beispielsweise die Schaharoje 5. 6. 7. zum Schluß je einen Satz Bouto, welcher mit den Worten „qorinon" beginnt.

4) „Hebr.-orient. Mel." II Nr. 97, 191, S. 14.

5)

6) Nach Baumstark, a. o. O., S. 75 bezeichnet die griechische Liturgie mit diesem Namen Liedstrophen, die bestimmt sind, hinter den Abschnitten der langen Psalmodien des nächtlichen Frühgottesdienstes als eine Art von Ruhepunkten eingeschaltet zu werden.

GEBETSWEISEN DER JAKOBITEN.

Šahărǫyey.

Qadmǫyǫ.

1\. Zǫ - deq dę̆ - ne - hę̆ - we duḥ - rǫ - nç lę̆ - mar - yam ę - me d'bar

ĕ - lǫ - hǫ dę - šę̆ - wǫ - tę̆ dę̆ - tiṭ - ʿan l'hǫy nu - rǫ da ḥă - zǫ

mu - šę b'ṭu - rǫ dę̆ - si - nay, ṭu - bey dęḥ - wǫṯ - ę - mǫ
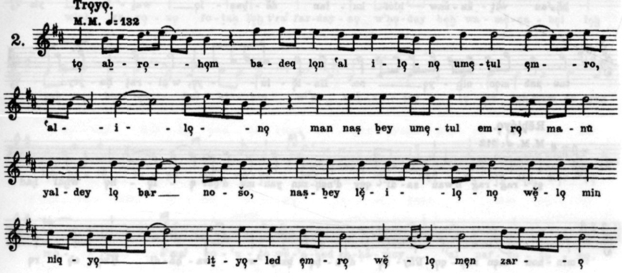
lę - lǫ - hǫ ṭu - bey dę̆ - zay - ḥaṯ l'ḇar ma - lę̆ - kǫ bę̆ - ki - nę̆ - fey, ṭu - bey
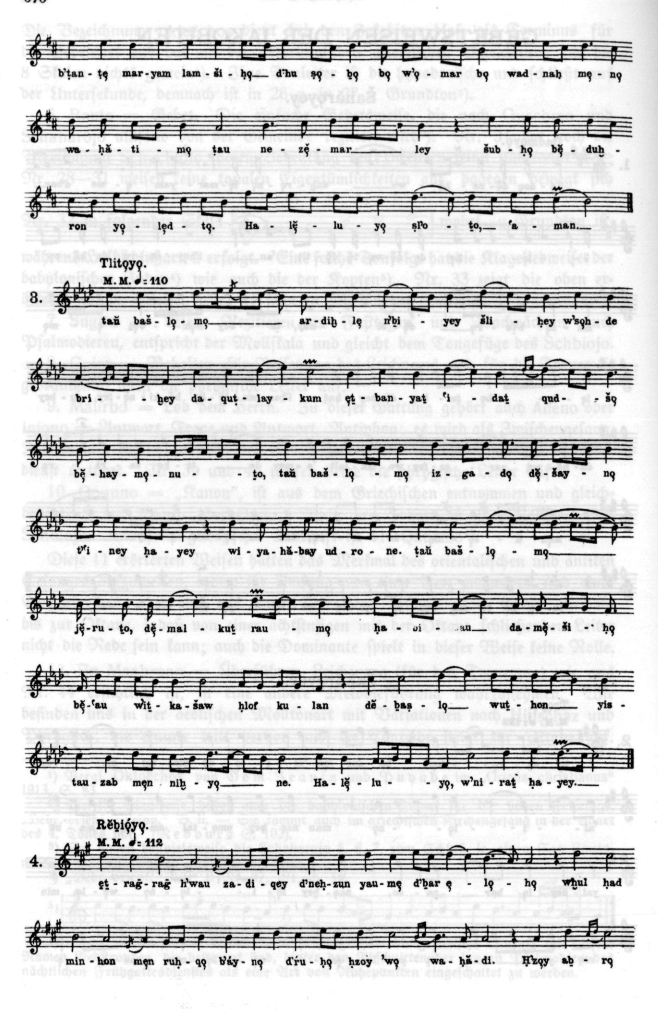
da - ḥă - zǫṯ par - ṣu - fey wa - ma - lalt ʿa - mey da lǫ - hǫ ša - ri - rǫ

dę̆ - męn ă - lǫ - hǫ ša - ri - rǫ, tau ne - zę̆ - ma - rę̆ ley
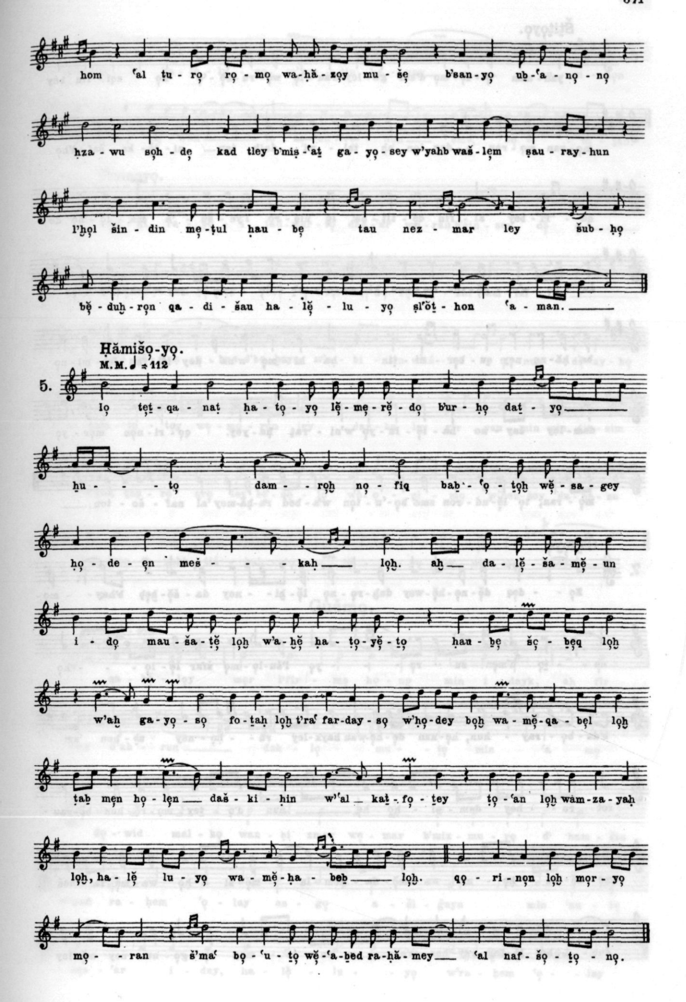
šu - bę̆ - ḥǫ bę̆ - duḥ - rǫn jǫ - lęd - tę ha - lę̆ - lu - yǫ s̆'lo - tan ʿa - man, a!
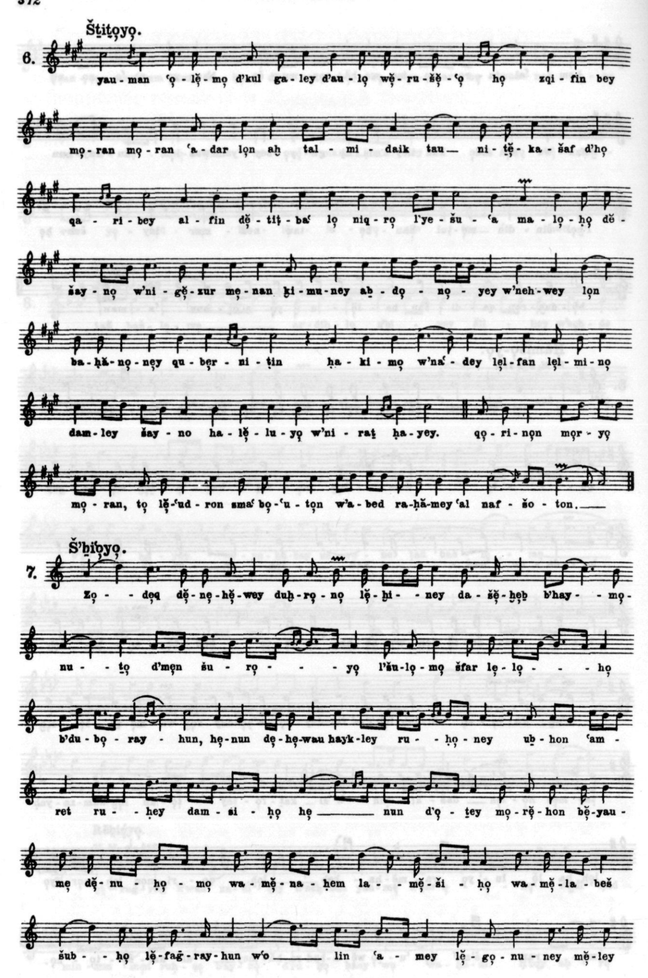
Šahărǫyey.
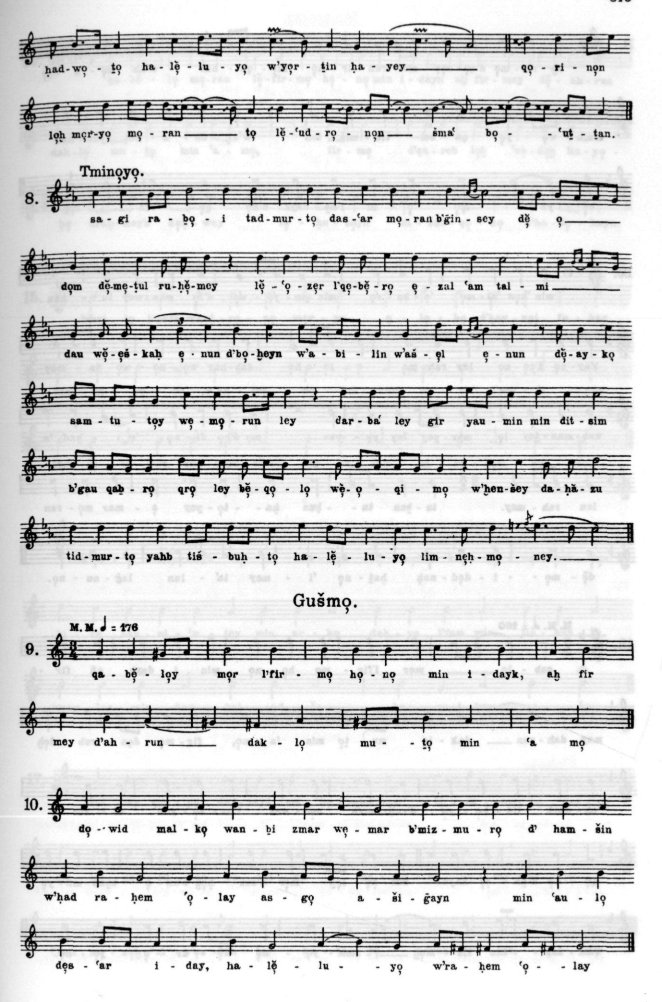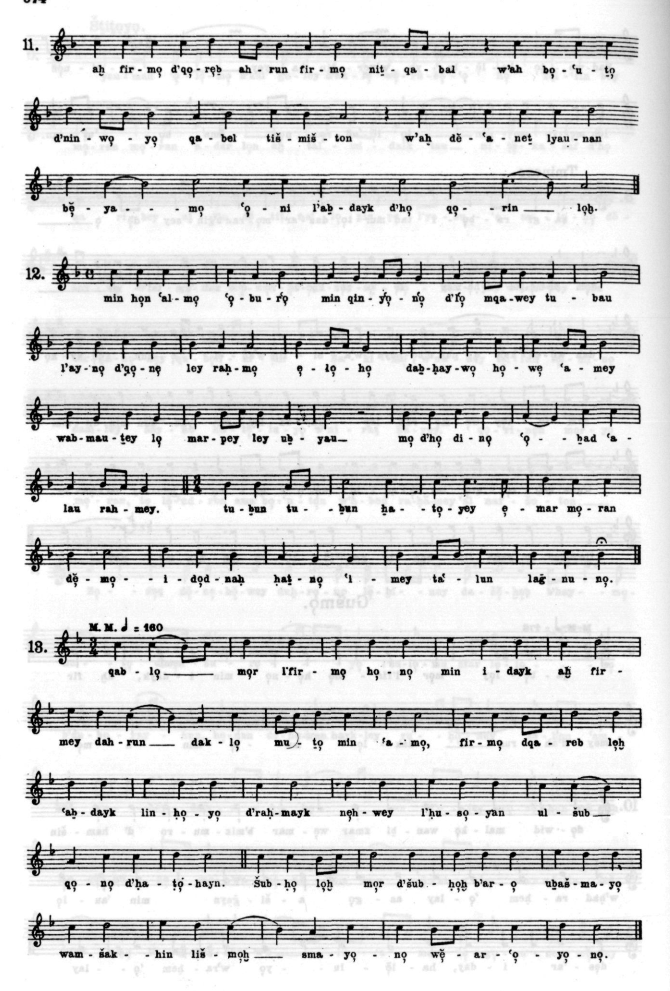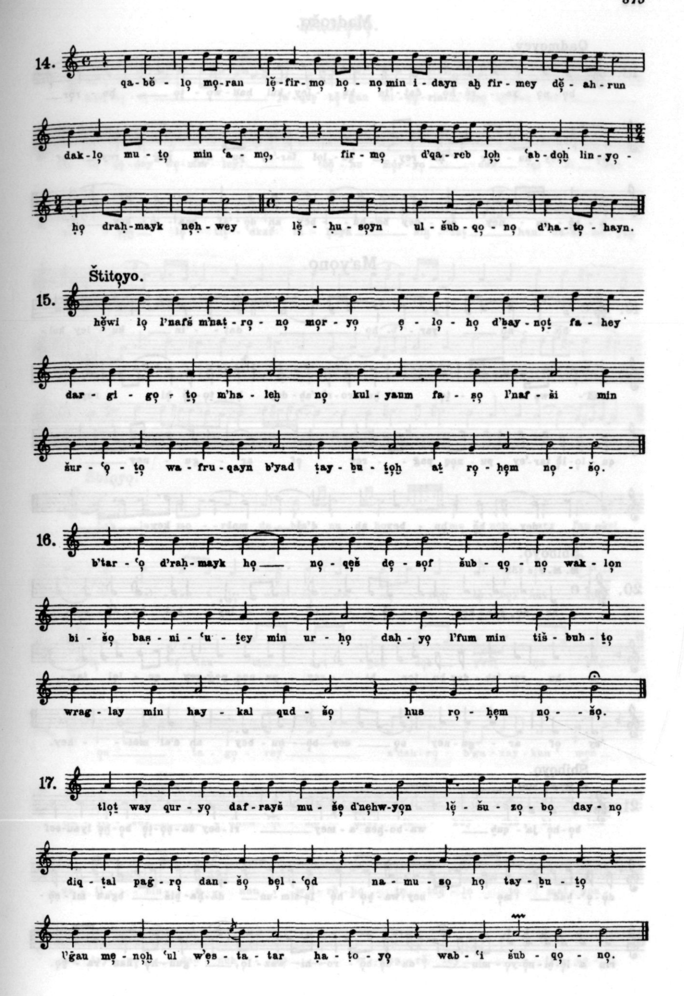




b'ṭan - tę mar - yam lam - ši - ḥo — d'hu ṣo ḥo bo w'o - mar bo wad - naḥ mę - no
wa - ḥă - ti - mo ṭau ne - zĕ - mar ley šub - ḥo bĕ duḥ -
ron yo - lęd - to. Ha - lĕ - lu - yo sl'o - ṭo, 'a - man —
Tlitoyo.
M. M. ♩= 110
3.
taŭ baš - lo mo ar - diḥ lę n'bi - yey šli ḥey w'soh - de
- bri - ḥey da - quṭ - lay kum eṭ - ban - yaṭ 'i - daṭ qud - šo
bĕ - hay - mo - nu - ṭo, taŭ baš - lo mo iz - ga - do dĕ - šay - no
t''i - ney ha - yey wi - ya - hă - bay ud - ro - ne. taŭ baš - lo - mo —
jĕ - ru - ṭo, dĕ - mal - kuṭ rau - mo ha - 'a - au — da - mĕ - ši - ḥo
bĕ - 'au wiṭ - ka - šaw ḥlof ku - lan dĕ ḥas - lo — wuṭ hon — yis -
tau zab mon niḥ - yo — ne. Ha - lĕ - lu - yo, w'ni - raṭ ha - yey —
Rĕbioyo.
M. M. ♩= 112
4.
eṭ - rağ - rağ h'wau za - di - qey d'neḥ - zun yau - mę d'bar ę - lo - ḥo wḥul ḥad
min - hon mon ruḥ - qo b'ay - no d'ru - ḥo hzoy wo wa - ḥă - di. Ḥzoy ab - ro

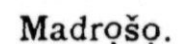

hom ʿal ṭu - rọ rọ - mọ wa - ḥă - zọy mu - šẹ b'san - yọ ub - ʿa nọ - nọ
hza - wu sọh - dẹ kad tley b'miṣ - ʿaṯ ga - yọ - sey w'yahb waš - lẹm ṣau - ray - hun
l'ḥọl šin - din mẹ - ṭul ḥau - bẹ tau nez - mar ley šub - ḥọ
bẹ - duh - rọn qa - di - šau ha - lẹ - lu - yọ ṣl'ōṯ - hon ʿa - man.
Ḥămišo-yọ.
M.M. ♩ = 112
5.
lọ tẹṭ - qa - naṭ ḥa - ṭọ - yọ lẹ - mẹ - rẹ - dọ b'ur - họ daṯ - yọ
ḥu - ṭọ dam - rọh nọ - fiq bab - ʿọ - ṭọh wẹ - sa - gey
họ - de - ẹn meš - kaḥ lọh. aḥ da - lẹ - ša - mẹ - un
i - dọ mau - ša - tẹ, lọh w'a - ḥẹ, ḥa - ṭọ - yẹ - ṭọ hau - bẹ šç - bẹq lọh
w'aḥ ga - yọ - sọ fo - tah lọh t'raʿ far - day - sọ w'họ - dey bọh wa - mẹ - qa - bẹl lọh
ṭab mẹn họ - lẹn daš - ki - hin w'ʿal kaṭ - fọ - tey ṭọ - ʿan lọh wam - za - yaḥ
lọh, ha - lẹ lu - yọ wa - mẹ - ḥa - bẹb lọh. qọ - ri - nọn lọh mọr - yọ
mọ - ran š'maʿ bọ - ʿu - ṭọ wẹ - ʿa - bed ra - ḥă - mey ʿal naf - šọ - ṭọ - nọ.


Šṯiṯọyọ.
6.
yau - man ʿọ - lẹ̆ - mọ d'kul ga - ley d'au - lọ wẹ̆ - ru - šẹ̆ - ʿọ họ zqi - fin bey
mọ - ran mọ - ran ʿa - dar lọn aḥ tal - mi - daik tau — ni - tẹ̆ - ka - šaf d'họ
qa - ri - bey al - fin dẹ̆ - tiṯ - baʿ lọ niq - rọ l'ye - šu - ʿa ma - lọ - họ dẹ̆ -
šay - nọ w'ni - gẹ̆ - zur mẹ - nan ḵi - mu - ney aḇ - dọ - nọ - yey w'neh - wey lọn
ba - ḥă - nọ - nẹy qu - bẹr - ni - ṭin ḥa - ki - mọ w'naʿ - dey lẹl - fan lẹl - mi - nọ
dam - ley šay - no ha - lẹ̆ - lu - yọ w'ni - raṯ ḥa - yey. qọ - ri - nọn mor - yọ
mọ - ran, tọ lẹ̆ - ʿud - ron smaʿ bọ - ʿu - tọn w'a - bed ra - ḥă - mey ʿal naf - šo - ton.
Š'bīḇọyọ.
7.
Zọ - deq dẹ̆ - nẹ - hẹ̆ - wey duḥ - rọ - nọ lẹ̆ - hi - ney da - šẹ̆ - ḥeb b'hay - mọ -
nu - ṯọ d'mẹn šu - rọ - yọ l'šu - lọ - mọ šfar lẹ - lọ - họ
b'du - bọ - ray - hun, hẹ - nun dẹ - hẹ - wau hayk - ley ru - ḥọ - ney uḇ - hon ʿam -
ret ru - ḥey dam - ši - ḥọ hẹ — nun d'ọ - ṯey mọ - rẹ̆ - hon bẹ̆ - yau -
mẹ dẹ̆ - nu ḥọ - mọ wa - mẹ̆ - na - ḥem la - mẹ̆ - ši - ḥọ wa - mẹ̆ - la - beš
šub - ḥọ lẹ̆ - fag - ray - hun w'o — lin ʿa - mey lẹ̆ - gọ - nu - ney mẹ̆ - ley


ḥad-wo̧ - to̧ ha - lę̆ - lu - yo̧ w'yo̧r - ṯin ḥa - yey qo̧ - ri - no̧n
lo̧ḥ mo̧r-yo̧ mo̧ - ran to̧ lę̆ - ʿud - ro̧ - no̧n šmaʿ bo̧ - - ʿuṯ - tan.
Tmino̧yo̧.
8. sa - gi ra - bo̧ - i tad-mur - to̧ das - ʿar mo̧ - ran b'ğin - sey dę̆ o̧
do̧m dę̆-mę-ṭul ru-ḥę̆-mey lę̆ - ʿo̧ - zęr l'qę-bę̆ - ro̧ ę - zal ʿam tal - mi
dau wę̆ - ęš - kaḥ ę - nun d'bo̧-ḥeyn w'a - bi - lin w'aš - ęl ę - nun dę̆-ay-ko̧
sam - tu - to̧y wę - mo̧ - run ley dar - baʿ ley gir yau - min min dit - sim
b'gau qaḇ - ro̧ qro̧ ley bę̆ - qo̧ - lo̧ wę̆ - o̧ - qi - mo̧ w'ḥen - šey da - hă - zu
tid - mur - to̧ yahb tiš - buḥ - to̧ ha - lę̆ - lu - yo̧ lim - nęḥ - mo̧ - ney.
Gušmo̧.
M. M. = 176
9. qa - bę̆ - lo̧y mo̧r l'fir - mo̧ ho̧ - no̧ min i - dayk, aḥ fir
mey d'ah - run dak - lo̧ mu - ṯo̧ min ʿa mo̧
10. do̧ - wid mal - ko̧ wan - ḇi zmar wę̆ - mar b'miz - mu - ro̧ d' ham - šin
w'ḥad ra - ḥem ʿo̧ - lay as - go̧ a - ši - ğayn min ʿau - lo̧
dęs - ʿar i - day, ha - lę̆ - lu - yo̧ w'ra - ḥem ʿo̧ - lay


11.
aḥ fir - mọ d'qọ - rẹb ah - run fir - mọ nit - qa - bal w'ah bọ - ʿu - tọ
d'nin - wọ - yọ qa - bel tiš - miš - ton w'aḥ dĕ - ʿa - neṭ lyau - nan
bẹ̆ - ya - - mọ ʿọ - ni l'ab̲ - dayk d'họ qọ - - rin —— lọḥ.
12.
min họn ʿal - mọ ʿọ - bu - rʿọ min qin - yọ - nọ d'lʿọ mqa - wey tu - bau
l'ay - nọ d'qọ - nẹ ley raḥ - mọ ẹ - lọ - họ dab̲ - ḥay - wọ họ - wẹ ʿa - mey
wab - mau - ṭey lọ mar - pey ley ub̲ - yau— mọ d'họ di - nọ ʿọ - - ḇad ʿa -
lau rah - mey. tu - ḇun tu - - ḇun ḥ̲a - - tọ - yey ẹ - mar mọ - ran
dẹ̆ - mọ - - i - dọd - naḥ ḥaṭ - nọ ʿi - mey taʿ - lun lağ - nu - nọ.
M. M. 𝅗𝅥 = 160
13.
qab - lọ —— mọr l'fir - mọ họ - nọ min i - dayk aḫ fir -
mey dah - run —— dak - lọ mu - tọ min ʿa - mọ, fir - mọ dqa - reb lọḥ
ʿab̲ - dayk lin - ḥọ - yọ d'raḥ - mayk nẹḥ - wey l'ḥu - sọ - yan ul - šub —
qọ - nọ d'ḥa - ṭọ - hayn. Šub - họ lọḥ mọr d'šub - ḥọḥ b'ar - ọ ub̲aš - ma - yọ
wam - šak - - hin liš - mọḥ —— sma - yọ - nọ wẹ̆ - ar - ʿọ - yọ - nọ.


14.
qa - bĕ - lọ mọ-ran lĕ - fir - mọ họ - nọ min i - dayn aḥ fir - mey dĕ - ah - run
dak - lọ mu - tọ min ʿa - mọ, fir - mọ d'qa - rcb lọḥ ʿab - dọḥ lin - yọ -
họ draḥ - mayk nẹḥ - wey lĕ - hu - sọyn ul - šub - qọ - nọ d'ha - ṭọ - hayn.
Štitọyo.
15.
hĕwi lọ l'nafš m'naṭ - rọ - nọ mor - yọ ẹ - lọ - họ d'bay - nọṭ fa - hey
dar - gi - gọ - ṭọ m'ha - leḥ nọ kul - yaum fa - ṣọ l'naf - ši min
šur - ʿọ - ṭọ wa - fru - qayn b'yad ṭay - bu - ṭọḥ aṯ rọ - ḥẹm nọ - šọ.
16.
b'tar - ʿọ d'raḥ - mayk họ ___ nọ - qẹš dẹ - sọf šub - qọ - nọ wak - lọn
bi - šọ baṣ - ni - ʿu - ṭey min ur - họ daḥ - yọ l'fum min tiš - buh - ṭọ
wrag - lay min hay - kal qud - šọ ḥus rọ - ḥẹm nọ - - šọ.
17.
tlọṭ way qur - yọ daf - rayš mu - šẹ d'nẹḥw-yọn lẹ - šu - zọ - bọ day - nọ
diq - ṭal pağ - rọ dan - šọ bẹl - ʿọd na - mu - sọ họ tay - bu - ṭọ
l'gau mẹ - nọḥ ʿul w'ẹs - ta - tar ḥa - ṭọ - yọ wab - ʿi šub - qọ - nọ.



Madrọšọ.

Qadmọyey.

18. họ - nọ ya - rẹ̆ - họ dat - ʿin ku - - ley kul ḥad - wọ - tọ ____ ḥu - rọr __

ʿab - - dey ḥu - tọr ḥi - rey, __ qu - lọl tar - ʿey pu - nọq pağ - - rey __ ọf

a - rẹ̆ - gu - ney šọ - dey bẹ̆ - ḥu - - bey aḫ dẹ̆ - ʿal ma - lẹ̆ - key. ____

Maʿyọnọ.

19. họ - - nọ ____ yar - - họ ________ dat - - ʿin ____ ku - ley kul

ḥad - - wọ - - tọ. ḥu - ro - rẹ̆ ʿab - dey ḥu - tọ - rẹ̆ ḥi - - rey,

qu - lọ - lẹ̆ tar - ʿey pu - nọq pağ - - rey ọf ar - gu - ney ______

šọ - - dey __ bẹ̆ - ḥu - bey aḫ dʿal __ mal - - key. __________

Šbiḇọyọ.

M. M. ♩ = 132

20. họ - nọ, yar - họ da - tẹ̆ - ʿi - nẹ̆ ku - ley kul ḥa - dẹ̆ - wọ -

tọ ḥu - rọr ʿab - dey ḥu - tọr ḥi - rey pu - nọq pağ - rey qu - lọl tar -

ʿey ọf ar - gu - ney šọ ____ dey bẹ̆ - ḥu - bey aḫ dʿal mal - - key.

Šbiḇọyọ.
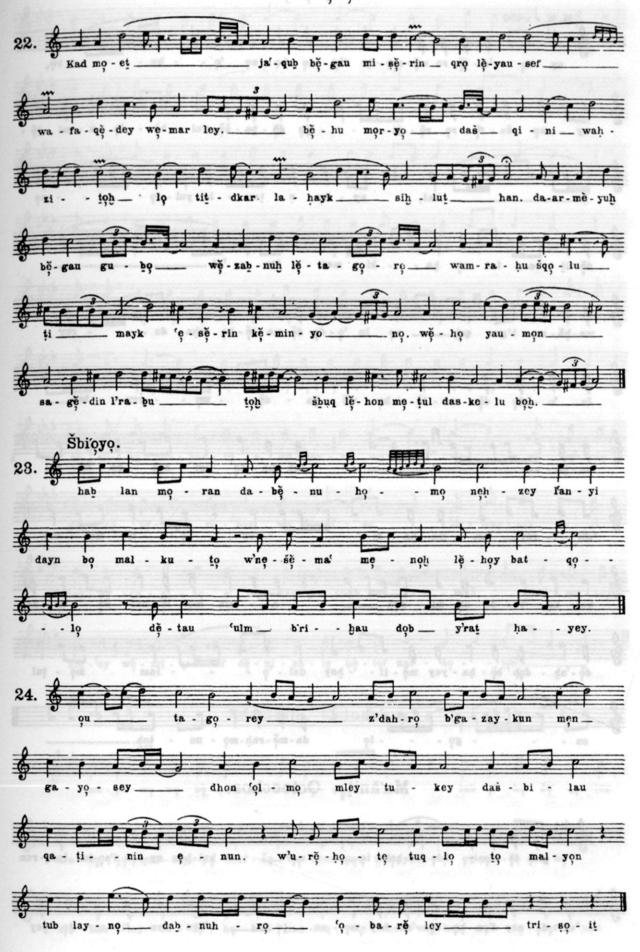
M. M. ♩ = 100

21. bọ - hẹ ja - ʿquḇ ____ wa - bo - ḥen ʿa - mey ______ ri - šey ša - ḇọ - tẹ bọ - ḥẹ lyau - sef

dẹ̆ - ọ - ḇad __ mẹ - - - ney wa - ḇọ - hẹ lẹ - šim - ʿun __ dă - ḥa - biš ____ bgau mi - šẹ̆ -

rin u - lẹ̆ - ḥi - nẹ̆ - yọ - min ____ da - dẹ̆ - bẹ̆ - ro - hi wa - lọ, ___ gun - họ hau ra - ḇọ.

Madrọṣọ.


22.
Kad mọ-eṯ ja'qub bẹ̆-gau mi-šẹ̆-rin qrọ lẹ̆-yau-sef
wa-fa-qẹ̆-dey wẹ-mar ley. bẹ̆-hu mọr-yọ daš qi-ni waḥ-
zi-ṭọḥ lọ tiṯ-dkar la-ḥayk siḥ-luṯ han. da-ar-mè-yuḥ
bẹ̆-gau gu-bọ wẹ̆-zaḇ-nuḫ lẹ̆-ta-gọ-rọ wam-ra-ḥu šqọ-lu
ṭi mayk 'ẹ-šẹ̆-rin kẹ̆-min-yo nọ. wẹ̆-họ yau-mọn
sa-gẹ̆-din l'ra-ḇu ṭọḥ šḇuq lẹ̆-hon mẹ-ṭul das-ke-lu bọḥ.
Šbi'ọyọ.
23.
haḇ lan mọ-ran da-bẹ̆-nu-họ-mọ nẹḥ-zey l'an-yi
dayn bọ mal-ku-ṯọ w'nẹ-šẹ̆-ma' mẹ-nọḥ lẹ̆-họy bat-qọ-
-lọ dẹ̆-tau 'ulm b'ri-ḥau dọb y'raṯ ḥa-yey.
24.
ọu ta-gọ-rey z'dah-rọ b'ga-zay-kun mẹn
ga-yọ-sey dhon 'ọl-mọ mley tu-key daš-bi-lau
qa ṭi-nin ẹ-nun. w'u-rẹ̆-họ tẹ tuq-lọ ṭọ mal-yọn
tub lay-nọ daḇ-nuh rọ 'ọ-ba-rẹ̆ ley tri-ṣọ-iṯ

Taḥšęftǫ.

M. M. 𝅗𝅥 = 100

25. ay - kǫ ʿu - tę̆ - ro wę̆ - sẹḅ - to d'ǫl - mǫ hǫ - nǫ ʿǫ - - bu - - rǫ,

ay - kǫ šu - fę̆ - rǫ rę̆ - gi - - gǫ dę̆ - ba - šę̆ - yul bę̆ - lǫ u - mi - tę̆ -

ḥa — bal, ay - kǫ ẹ - ṯau hi yul - fǫ - - nǫ

dę̆ - iṯ - ba - tal mẹn ḥa - - ki - mey tau ʿul —

wa - ḥă - zu b'gau qaḇ — rǫ lu ʿǫ - dǫ dę̆ - ma - lę̆ - kǫ wḥa du - - rey

lu ʿo - dǫ dę̆ - ma - lę̆ - kǫ wĕ - ḥa - dę̆ - - mǫ - - rey tau —

wa - ḥă - zau — daḥ - hà - dǫ lgi - nin ba - šę̆ - yul

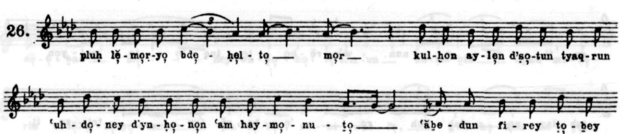
ʿaṭi - - rey — ʿam ma - ḥa - ki - - - - ney ẹ - - la mǫ - rey

kul bǫ - ʿi - nǫ - nẹ mi - nǫḥ — a - niḥ mǫr lę̆ - naf - šǫ - ṯǫ - nǫ

dǫ̆ - ʿaḇ - dẹḥ bę̆ - ḥa - yey mę̆ - li - - ḥey dal - ʿǫ - - - lam mẹ - ṭul

su - - gǫ - - - lǫ da - mę̆ - raḥ - mǫ - nu - ṭǫḥ. —

Maʿănitǫ. Octoechos.



e - leyn d'šọ-win ʿaṯ - yọ - ḇu - ṯọ ___ mọr ___ min ger qul - sọ daḇ-yad me - ley

ra - ḇọ e - ṯauw hau drab wam - ʿa - lay bi - li - day nẹ - - šẹ

lam - šuḥ - ṯọ wdar - gọ dan - bi - yey qa - di - šey ʿa - bar mọr ___

ʿal ger ʿẹ - ma - nu - el lọ ẹt - na - li wọ ẹ - lọ miḥ - wọ ḥaw - yey

qa - dẹm wọ rọ - hẹṭ gdọm maw - lọ - dọ d'fọ - ru - qan d'mẹn b'ṯul - ṯọ qa - - di - šọ -

ṯọ ___ mọr ___ ṭuḇ den m'ṣọ́ - yọ wọ dya - ti - qi ʿa - tiq - ṯọ w'baḥ - da - ṯọ
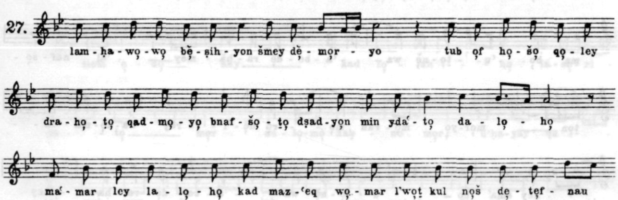
aḥ šli - ḥọ las - ḇar - ṯọ a - họ - rez - i wọ ___ mọr ___ aḥ sọh - dọ
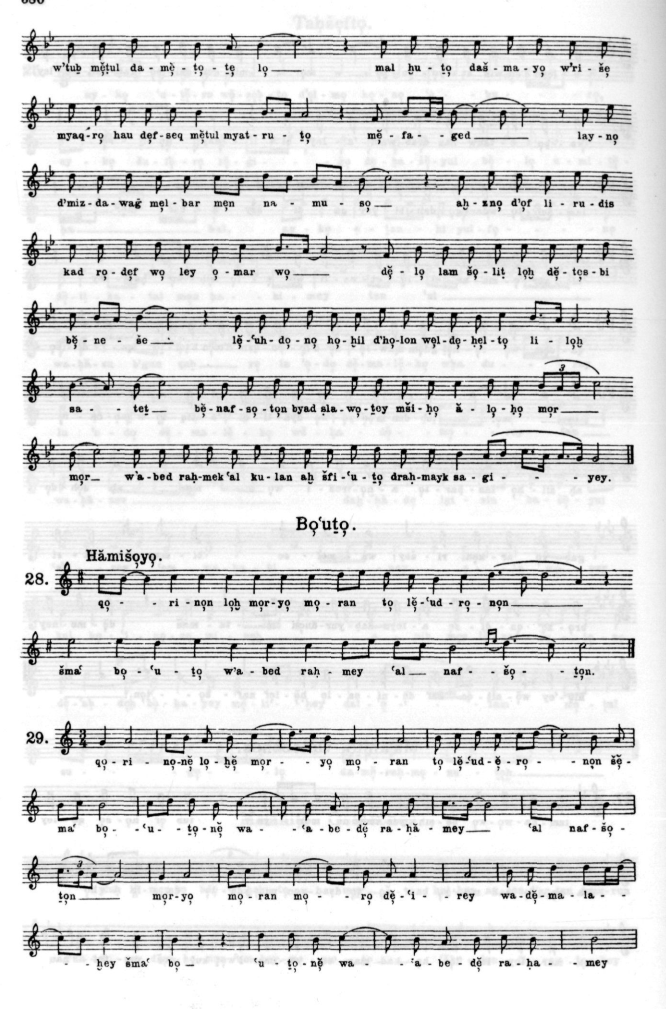
gaḇ - yọ ar - kẹn ri - šey wa - mef - se bi - may - ney ša - ri
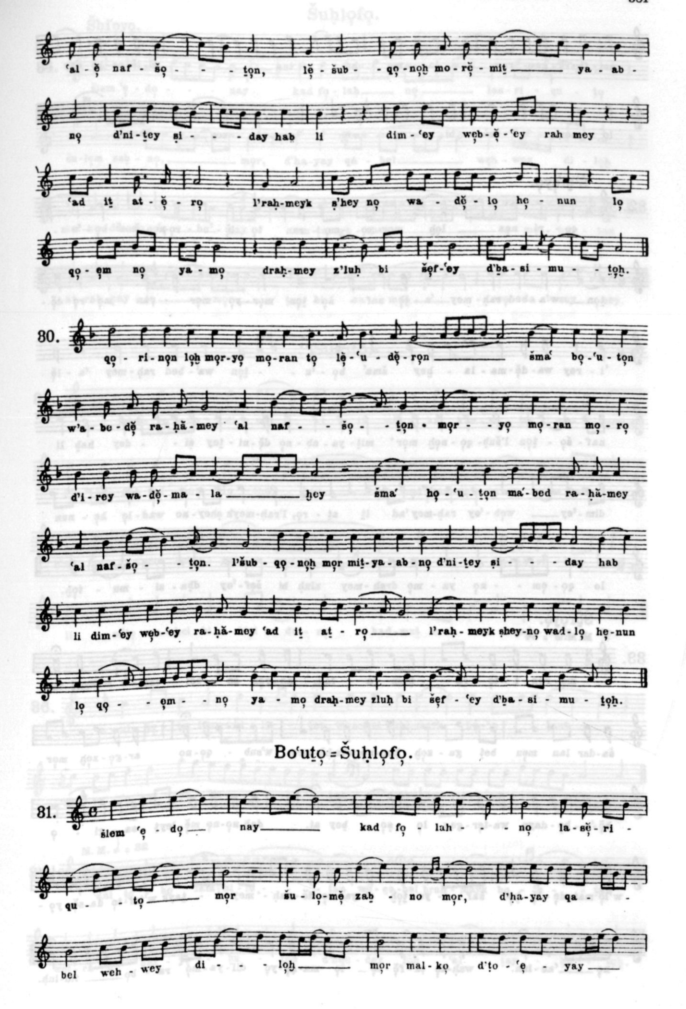
brọ - zẹ qa - di - šẹ a - leyn daḇ - yur - dnọn iš - ta - maš dẹ - me - ney
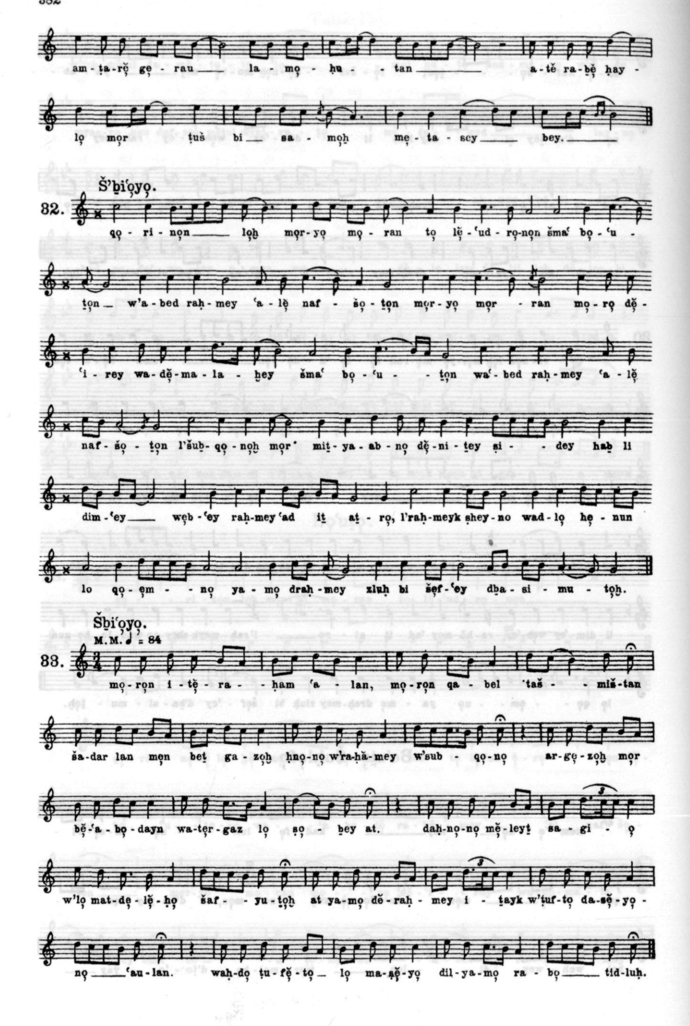
niḇ - ʿey wẹ - niṭ - qa - šaf dẹ - ni - ša - lẹ họ - lọf naf - šọ - ṯọn. ___

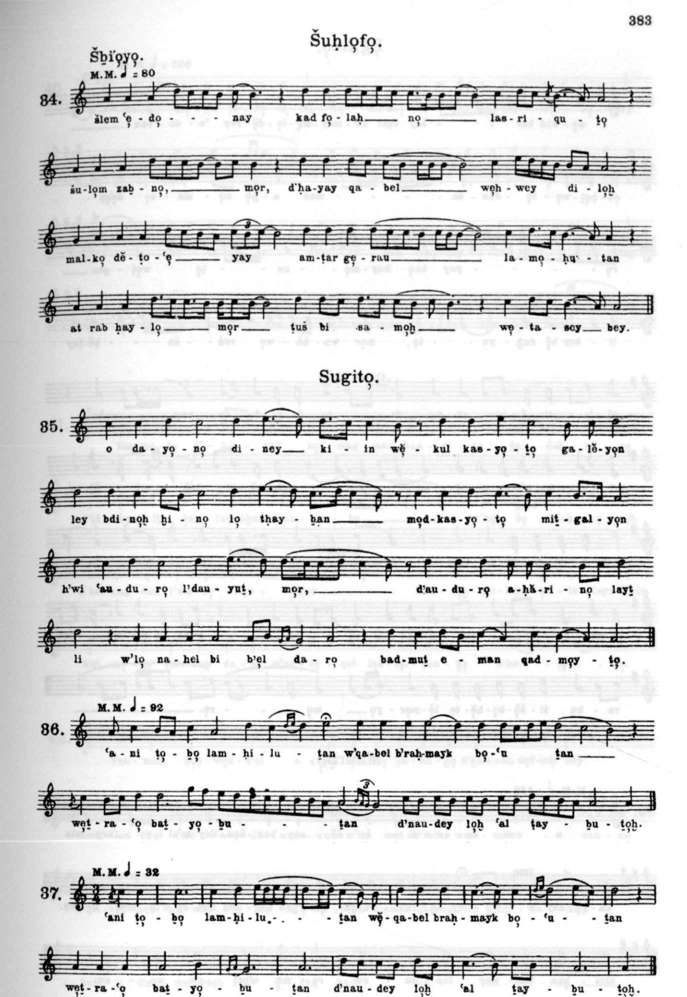
Maʿānitọ. Octoechos.
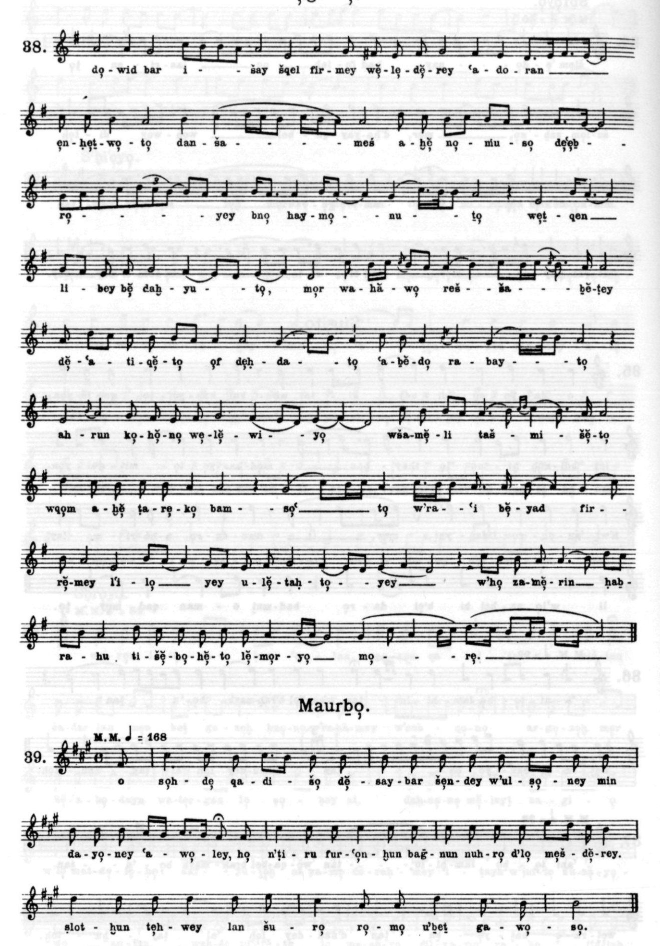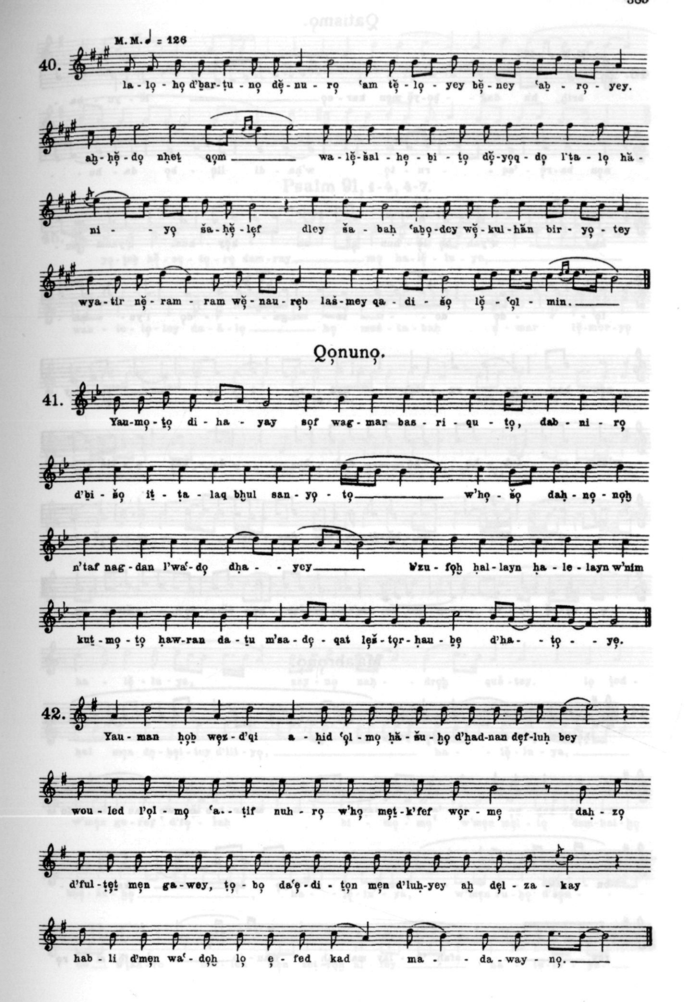



w'tub mĕtul da - mĕ - tọ - tẹ lọ ___ mal ḥu - tọ daš - ma - yọ w'ri - šẹ
myaq-rọ hau dẹf - seq mĕtul myat - ru - ṭọ mĕ - fa - ged ___ lay - nọ
d'miz - da - waǧ mẹl - bar mẹn na - mu - sọ ___ aḥ - znọ d'of li - ru - dis
kad rọ - dẹf wọ ley ọ - mar wọ dĕ - lọ lam šọ - liṭ lọḥ dĕ - tọs - bi
bĕ - ne - še lĕ - ʿuh - dọ - nọ họ - ḥil d'họ - lon wẹl - dẹ - ḥẹl - tọ li - lọḥ
sa - tet ___ bĕ - naf - sọ - tọn byad sla - wọ - tcy mši - ḥọ ă - lọ - ḥọ mọr ___
mọr ___ w'a - bed raḥ - mek ʿal ku - lan aḥ šfi - ʿu - tọ draḥ - mayk sa - gi - - yey.
Bọʿuṭọ.
Hămišọyọ.
28.
qọ - ri - nọn lọḥ mọr - yọ mọ - ran tọ lĕ - ʿud - rọ - nọn ___
šmaʿ bọ - ʿu - tọ w'a - bed raḥ - mey ʿal ___ naf - šọ - ṭọn.
29.
qọ - ri - nọ - nĕ lọ - ḥĕ mọr - yọ mọ - ran tọ lĕ - ud - ĕ - rọ - nọn šĕ -
maʿ bọ - ʿu - tọ - nĕ wa - ʿa - be - dĕ ra - hă - mey ___ ʿal naf - šọ -
ṭọn ___ mọr - yọ mọ - ran mọ - rọ dĕ - ʿi - rey wa - dĕ - ma - la -
ḥey šmaʿ bọ ___ ʿu - tọ - nĕ wa - ʿa - be - dĕ ra - ḥa - mey


ʿal - ẹ̄ naf - šọ - - - ṭọn, lẹ̆ - šub - - qọ - nọḥ mo - rẹ̄ - miṯ ya - ab -
nọ d'ni - ṭey ṣi - - day hab li dim - ʿey wẹb - ẹ̄ - ʿey rah mey
ʿad iṯ at - ẹ̄ - rọ l'raḥ - meyk ṣ'hey nọ wa - dẹ̆ - lọ hẹ - nun lọ
qọ - ẹm nọ ya - mọ draḥ - mey z'luḥ bi šẹf - ʿey d'ba - si - mu - ṭọḥ.
80.
qọ - ri - nọn lọḥ mọr - yọ mọ - ran tọ lẹ - ʿu - dẹ̆ - rọn šmaʿ bọ - ʿu - ṭọn
w'a - be - dẹ̆ ra - ḥă - mey ʿal naf - šọ - ṭọn mọr - yọ mọ - ran mọ - rọ
d'i - rey wa - dẹ̆ - ma - la ḥey šmaʿ họ - ʿu - ṭọn maʿ - bed ra - hă - mey
ʿal naf - šọ - - ṭọn. l'šub - qọ - nọḥ mọr miṯ - ya - ab - nọ d'ni - ṭey ṣi - - day hab
li dim - ʿey wẹb - ʿey ra - ḥă - mey ʿad iṯ aṯ - rọ l'raḥ - meyk ṣhey - nọ wad - lọ hẹ - nun
lọ qọ - - ẹm - - nọ ya - mọ draḥ - mey zluḥ bi šẹf - ʿey d'ba - si - mu - ṭọḥ.
Boʿuṭọ = Šuḥlọfọ.
81.
šlem ʿẹ dọ nay kad fọ - lah - nọ la - sẹ̄ - ri -
qu - tọ mọr šu - lọ - mẹ̄ zaḇ - no mọr, d'ha - yay qa -
bel weh - wey di - - lọḥ mọr mal - kọ d'tọ - ʿẹ - yay
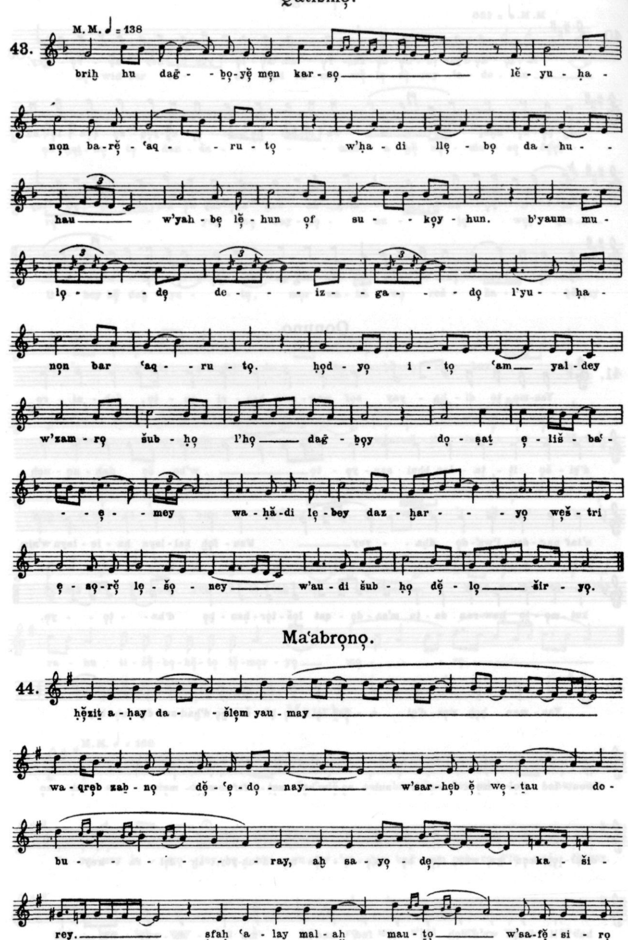

am - ta - rẹ̄ gẹ - rau la - mọ - ḥu - tan a - tē ra - ḇẹ̄ ḥay -
lọ mọr ṭuš bi sa - mọḥ mẹ - ta - scy bey.
Š'ḇi'ọyọ.
82.
qọ - ri - nọn lọḥ mọr - yọ mọ - ran tọ lẹ̄ - 'ud - rọ - nọn šma' bọ - 'u -
ṭọn w'a - bed raḥ - mey 'a - lẹ̄ naf - šọ - ṭọn mọr - yọ mọr - ran mọ - rọ dẹ̄ -
'i - rey wa - dẹ̄ - ma - la - ḥey šma' bọ - 'u - ṭọn wa' - bed raḥ - mey 'a - lẹ̄
naf - šọ - ṭọn l'šuḇ - qọ - nọḥ mọr' miṯ - ya - ab - nọ dẹ̄ - ni - tey ṣi - dey haḇ li
dim - 'ey wẹb - 'ey raḥ - mey 'ad iṯ aṯ - rọ, l'raḥ - meyk ṣhey - no wad - lọ hẹ - nun
lo qọ - ẹm - nọ ya - mọ draḥ - mey zluḥ bi šẹf - 'ey dḇa - si - mu - ṭọḥ.
Šḇi'ọyọ.
M.M. ♩ = 84
83.
mọ - rọn i - tẹ̄ - ra - ḥam 'a - lan, mọ - rọn qa - bel 'taš - miš - tan
ša - dar lan mẹn beṯ ga - zọḥ ḥnọ - nọ w'ra - ḥă - mey w'sub - qọ - nọ ar - gẹ - zọḥ mọr
bẹ̄ - 'a - bọ - dayn wa - tẹr - gaz lọ sọ bey at. daḥ - nọ - nọ mẹ̄ - leyṯ sa - gi - ọ
w'lọ mat - dẹ - lẹ̄ - ḥọ šaf - yu - tọḥ at ya - mọ dẹ̄ - raḥ - mey i - ṭayk w'ṭuf - tọ da - sẹ̄ - yọ -
nọ 'au - lan. waḥ - dọ ṭu - fẹ̄ - tọ lọ ma - šẹ̄ - yọ dil - ya - mọ ra - bọ tid - luḥ.
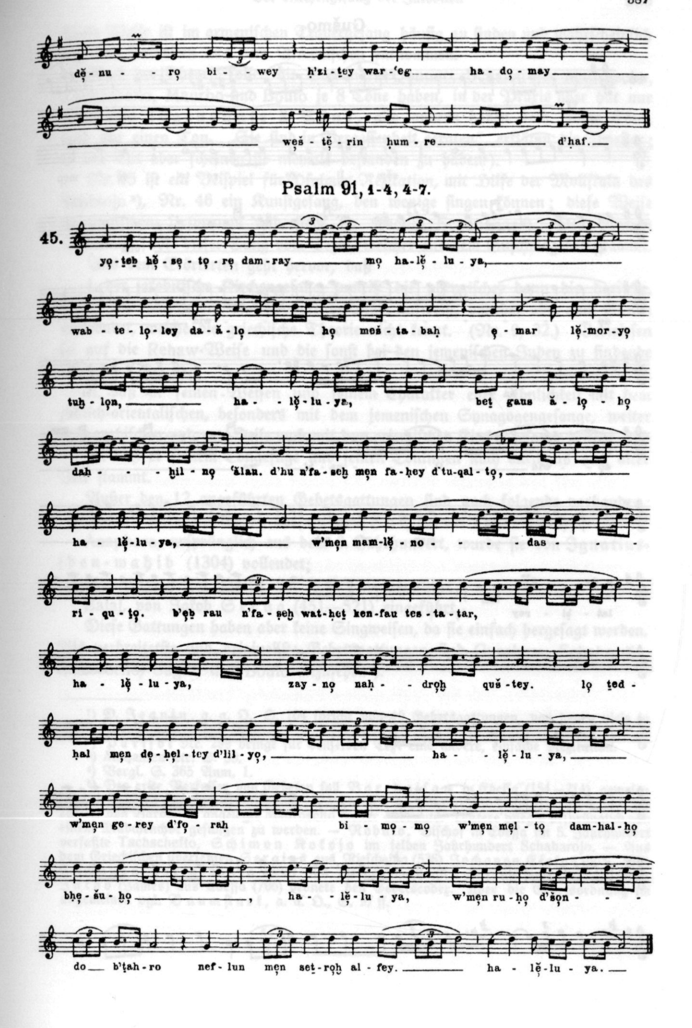

Šuḥlọfọ.
Šḇïọyọ.
M.M. ♩ = 80
84.
šlem ʿẹ - dọ - - - nay kad fọ - laḥ nọ las - ri - qu - ṭọ
šu - lọm zaḇ - nọ, mọr, d'ḥa - yay qa - bel wẹḥ - wey di - lọḥ
mal - kọ dĕ - ṭọ - ʿẹ yay am - ṭar gẹ - rau la - mọ - ḥụ - tan
at rab ḥay - lọ mọr ṭuš bi sa - mọḥ wẹ - ta - scy bey.
Sugitọ.
85.
o da - yọ - nọ di - ney ki - in wẹ - kul kas - yọ - ṭọ ga - lĕ - yọn
ley bdi - nọḥ ḥi - nọ lọ thay - ḇan mọd - kas - yọ - ṭọ miṯ - gal - yọn
h'wi ʿau - du - rọ l'dau - yuṯ, mọr, d'au - du - rọ a - ḥă - ri - nọ layṯ
li w'lọ na - hel bi b'ẹl da - rọ bad - muṯ e - man qad - mọy - ṭọ.
M.M. ♩ = 92
86.
ʿa - ni ṭọ - ḇọ lam - ḥi - lu - tan w'qa - bel b'rah - mayk bọ - ʿu tan
wẹṭ - ra - ʿọ bat - yọ - ḇu - - - ṭan d'nau - dey lọḥ ʿal ṭay - bu - ṭọḥ.
M.M. ♩ = 32
87.
ʿani ṭọ - ḇọ lam - ḥi - lu - - - ṭan wĕ - qa - bel braḥ - mayk bọ - ʿu - - ṭan
wẹṭ - ra - ʿọ bat - yọ - ḇu - ṭan d'nau - dey lọḥ ʿal ṭay - bu - ṭọḥ.


Ẹg̃nizọ.
88.
dọ - wid bar i - - šay šqel fir - mey wẹ̆ - lẹ - dẹ̆ - rey ʿa - do - ran
ẹn - hẹt - wọ - tọ dan - ša - - - - meś a - ḫẹ̆ nọ - mu - sọ dẹẹb - -
rọ - - - - - yey bnọ hay - mọ - - nu - - tọ wẹt - qen
li - bey bẹ̆ ɗaḫ - yu - - tọ, mọr wa - hă - wọ reš - - ša - - - bẹ̆ - ṭey
dẹ̆ - ʿa - ti - qẹ̆ - tọ of dẹḥ - da - - tọ ʿa - bẹ̆ - dọ ra - bay - - - tọ
ah - run kọ - hẹ̆ - nọ wẹ - lẹ̆ - - wi - - yọ wša - mẹ̆ - li taš - mi - šẹ̆ - tọ,
wqọm a - ḫẹ̆ ṭa - rẹ - kọ bam - - sọʿ tọ w'ra - ʿi bẹ̆ - yad fir - -
rẹ̆ - mey l'i - lọ yey u - lẹ̆ - taḥ - tọ - - yey w'ḥọ za - mẹ̆ - rin ḥab -
ra - hu ti - šẹ̆ - bọ - hẹ̆ - tọ lẹ̆ - mor - yọ mọ - - - rẹ.
Maurbọ.
M.M. ♩ = 168
89.
o sọḥ - dẹ qa - di - šọ dẹ̆ - say - bar šẹn - dey w'ul - sọ - ney min
ɗa - yọ - ney ʿa - wọ - ley, ḥọ n'ṭi - ru fur - ʿọn - ḥun bag̃ - nun nuh - rọ d'lọ mẹš - dẹ̆ - rey.
slot - ḥun tẹḥ - wey lan šu - rọ rọ - mọ u'bet ga - wọ - sọ.


M. M. ♩ = 126
40.
la - lọ - họ d'ḇar-ṭu - nọ dę̆ - nu - rọ ʿam tę̆ - lọ - yey bę̆ - ney ʿaḇ - rọ - yey.
aḥ - ḥę̆ - dọ nḥeṯ qọm wa - lę̆-šal - hẹ - ḇi - ṭọ dę̆-yọq - dọ l'ṭa - lọ hă -
ni - yọ ša - ḥę̆ - lẹf dley ša - baḥ ʿaḇọ-dey wę̆ - kul - hăn bir - yọ - tey
wya - tir nę̆ - ram - ram wę̆ - nau - rẹb laš - mey qa - di - šọ lę̆ - ʿọl - min.
Qọnunọ.
41.
Yau-mọ - ṭọ di - ha - yay sọf wag - mar bas - ri - qu - ṭọ, dab - ni - rọ
d'ḇi - šọ it - ṭa - laq ḇhul san - yọ - ṭọ w'họ - šọ daḥ - nọ - nọḥ
n'ṭaf nag - dan l'waʿ - dọ dḥa - - yey b'zu - fọḥ ḥal - layn ḥa - le - layn w'nim
kuṯ - mọ - ṭọ ḥaw - ran da - ṯu m'sa - dẹ - qat lẹš - ṭọr - ḥau - bẹ d'ha - ṭọ - yẹ.
42.
Yau - man ḥọḇ wẹz - d'qi a - ḥid ʿọl - mọ ḥă - šu - ḥọ d'ḥad-nan dẹf-luḥ bey
wou - led l'ọl - mọ ʿa - ṭif nuh - rọ w'họ mẹṭ - k'fef wọr - mẹ daḥ - zọ
d'ful - ṭẹṭ mẹn ga - wey, ṭọ - bọ daʿẹ - di - ṭọn mẹn d'luḥ-yey aḥ dẹl - za - kay
hab - li d'mẹn waʿ - dọḥ lọ ẹ - fed kad ma - - da - way - nọ.

Qatismọ.


M. M. ♩ = 138
43.
brih̬ hu dağ - - bọ-yĕ mẹn kar - sọ ——— lĕ - yu - ḥa -
nọn ba-rẹ̆ ʿaq - - ru - tọ w'ḥa - di llẹ - bọ da - hu - -
hau ——— w'yah - bẹ lẹ̆ - hun ọf su - - kọy - hun. b'yaum mu -
lọ - - dẹ de - - iz - ga - - dọ l'yu - - ḥa -
nọn bar ʿaq - ru - tọ. ḥọd - yọ i - tọ ʿam —— yal - dey
w'zam - rọ šub - ḥọ l'ḥọ ——— dağ - bọy dọ - ṣaṭ ẹ - liš - baʿ -
- - ẹ - - mey wa - hă - di lẹ - bey daz - ḥar - - - yọ wẹš - tri
ẹ - sọ - rẹ̆ lẹ - šọ - ney ——— w'au - di šub - ḥọ dẹ̆ - lọ ——— šir - yọ.
Maʿabrọnọ.
44.
hẹ̆zit a - ḥay da - šlẹm yau - may ———
wa - qrẹb zab - nọ dẹ̆ - ʿẹ - dọ - nay ——— w'sar - hẹb ẹ̆ wẹ - tau do -
bu - - - - - ray, ah̬ sa - yọ - dẹ, ka - ši -
rey. ——— sfah ʿa - lay mal - ah̬ mau - tọ ——— w'sa - fẹ̆ - si - rọ


dẹ̆-nu - - rọ bi - wey h'zi-tey war-'eg ha-dọ-may
wẹš-tẹ̆-rin hum-re d'haf.
Psalm 91, 1-4, 4-7.
45.
yọ-teb hẹ̆-se-tọ-rẹ dam-ray mọ ha-lẹ̆-lu-ya,
wab-te-lọ-ley da-ă-lọ họ meš ta-bah ẹ-mar lẹ̆-mor-yọ
tuh-lon, ha-lẹ̆-lu-ya, bẹt gaus ă-lọ-họ
dah - - hil-nọ 'ălau. d'hu n'fa-seh mẹn fa-hey d'tu-qal-tọ,
ha-lẹ̆-lu-ya, w'mẹn mam-lẹ̆-no das
ri-qu-tọ. b'ẹb rau n'fa-sẹh wat-hẹt ken-fau tes-ta-tar,
ha-lẹ̆-lu-ya, zay-nọ nah-drọh quš-tey. lọ tẹd-
hal mẹn dẹ-hẹl-tey d'lil-yọ, ha-lẹ̆-lu-ya,
w'mẹn ge-rey d'fọ-rah bi-mọ-mọ w'mẹn mẹl tọ dam-hal-họ
bhe-šu-họ, ha-lẹ̆-lu-ya, w'mẹn ru-họ d'šọn - -
do b'tah-ro nef-lun mẹn set-rọh al-fey. ha-lẹ̆-lu-ya.

Gušmọ.

46.

ey

sǎm - li fẹ rọ - tọ dẹ̌ - mẹn

qẹ̌ dim

dọ - - - - - - - - wid

it - na - - - - - - - bi

dọ - wid it - na - bi we

mar wọ - seḅ

lat - ḅi - rey lẹ - bọ

Diese Weise ist im armenischen Trauergesang häufig zu finden und wahrscheinlich von den Jakobiten aus dem Armenischen entnommen.

Nach der Theorie sollen die Gattungen Qonuno, Schaharojo, Madroscho, Tachschefto, Maurbo und Bouto je 8 Töne haben, in der Praxis aber hat nur Scharaojo sogenannte 8 Töne, alle andern haben bald einige Töne, bald nur einen Ton. „Sie sind in Vergessenheit geraten", erklären die Priester; in der Tat aber scheinen sie niemals bestanden zu haben[1]).

Nr. 45 ist ein Beispiel für Psalmen-Rezitation, mit Hilfe der Mollskala des Schbiojo[2]), Nr. 46 ein Kunstgesang, den wenige singen können; diese Weise ist persischen Ursprungs und steht im Maqam Schahanaz[3]). Den Namen Guschmo führt dieser Sang vom Texte, welcher aus dem Guschmogebete stammt.

Aus dem Erörterten geht hervor, daß

I. der jakobitische Kirchengesang zumeist die phrygische, dann die dorische, ferner die lydische und die hypodorische Skala aufweist, daneben aber auch Skalen verwendet, welche die griechische Theorie nicht kennt. (Nr. 9, 32.) Verwiesen sei auf die Rehaw-Weise und die sonst bei den jemenischen Juden zu findende Melodie (Nr. 8);

II. daß in seinen Weisen und seinem Charakter eher Ähnlichkeit mit dem jüdisch-orientalischen, besonders mit dem jemenischen Synagogengesange, weiter dem arabischen und zum Teile auch mit dem griechischen Kirchengesange besteht, und

III. daß er seinem Tongefüge und seinen Tonlinien nach durchaus aus alter Zeit stammt.

Außer den 12 angeführten Gebetsgattungen sind noch folgende vorhanden:

Sedro[4]) einfaches Gebet, verfaßt von Juchanon I (631—648);

Anaphoro, ursprünglich aus dem 6. Jahrhundert, wurde sie von Ignatius-iben-wahib (1304) vollendet;

Mimro, metrische Prosa, hat Afrem eingeführt;

Balaj, von Jakob Serug (451—521) eingeführt.

Diese Gattungen haben aber keine Singweisen, da sie einfach hergesagt werden. Als verbreitetste und originellste Gebetsgattungen sind Guschmo, Schaharojo, Madroscho, Sugito und Bouto anzusehen[5]).

---

[1]) D. Jeanin, a. a. O., S. 104 spricht von 40 Gebetsgattungen, von denen viele in Vergessenheit geraten sein sollen.

[2]) Parisot Nr. 299 bringt für denselben Text eine andere, einfache Rezitation.

[3]) Maqamen etc. S. 59.

[4]) Vergl. S. 365 Anm. 1.

[5]) Der erste Verfasser von Gebeten soll Bar-daisan in Edessa (154—214) gewesen sein, dann Afrem aus Nisibis (306—373), der Bouto, Mimro und Sugito verfaßte und die bereits von Bardaisan angelegte Madroscho weiter ausbaute. Letztere pflegte ursprünglich von einem Mädchenchor gesungen zu werden. — Robulo, Bischof in Edessa im 5. Jahrhundert verfaßte Tachschefto, Schimon Kokojo im selben Jahrhundert Schaharojo. — Aus dem Griechischen übersetzten Sergius aus Rieschheino (536) Jochanon Efesus (505—585), Jochanon bar aftonjo (538) aus Genneschwa, Atanasius aus Ballad (687). Jakob (James) aus Edessa (706) ordnete den Gebetscodex. Über die Gebetsordnung im allgemeinen vgl. Baumstark, a. a. O., S. 97 ff.

Der sechste Stiftungstag des Bückeburger Instituts

Von

Curt Sachs, Berlin

Der Kreis der Fachgenossen, der diesmal die lieb gewordene Wallfahrt ins Schaumburg-Lippische antrat, war kleiner als sonst; der Zeiten Widrigkeit hat viele Männer, denen wir hofften wie sonst in Bückeburg die Hand drücken zu können, fern gehalten. Immerhin hatten wir die Freude, wieder einmal Gruß und Wort mit den Herren Kroyer, Ludwig, Müller, Sandberger, Schneider, Seiffert, Smend, Wolf und Wolffheim zu tauschen, und zu unserer besonderen Genugtuung waren auch die ausländischen Freunde Hammerich und Scheurleer dem Ruf gefolgt.

Die verhältnismäßig kleine Zahl der Anwesenden war eine Vorbedeutung für den Inhalt der Tagung. Auch in unserem Institut machen sich die Zeitumstände auf das peinlichste fühlbar. Es bedarf kaum eines Hinweises, daß die Zinsen des Stiftungskapitals, die jährlichen Zuschüsse Seiner Durchlaucht des Fürsten und des Staates Schaumburg-Lippe sowie der erst im vorigen Jahr gegründeten Gesellschaft der Freunde auch nicht im entferntesten ausreichen, um das großzügige Programm des Instituts durchzuführen.

Ein flüchtiger Gedanke an all die Aufgaben, die wir uns gestellt haben, an die Herausgabe des Archivs für Musikwissenschaft, die Drucklegung wertvoller, aber verlegerisch schwieriger Werke unseres Fachs, den Ausbau des Archivs für deutsche Musikgeschichte, die Erforschung und Veröffentlichung der reichen musikalischen Vergangenheit des Schaumburger Landes, die Weiterführung der öffentlichen Musikbücherei und der Instrumenten-Sammlung, den Ausbau der Musikschule und die Hebung des Bückeburger Musiklebens — dieser Gedanke genügt, um einzusehen, daß die Weiterarbeit in der bisherigen Weise unmöglich geworden ist. Aber auch eine wesentliche Beschränkung des Aufgabenkreises kann uns nicht über die nächsten kritischen Jahre hinwegbringen, wenn nicht Erkenntnis der einzigartigen Kulturbedeutung des Instituts und uneigennütziger Opfersinn seine Mittel sehr erheblich stärken.

Es war der Lichtblick der Tagung, daß sich trotz aller Schwierigkeiten diese Erkenntnis und dieser Opfersinn bewährt haben. Als die Sitzungen schlossen, konnten wir vor allem drei Männern den herzlichsten Dank des Instituts abstatten: Herrn Prof. Dr. Seiffert, der seit dem jähen Tode Karl August Rau's zu seiner Sekretärsarbeit in selbstlosester Weise noch das Amt eines stellvertretenden Direktors auf sich genommen und unser Schifflein durch Gegenströmungen und Gegenwinde hindurchgesteuert hat, Herrn Karl Linnemann,

der sich namens des Verlages F. W. Siegel bereit erklärte, zu den außerordentlichen Opfern, die der Firma aus der Veröffentlichung des Archivs und der übrigen Institutsausgaben erwachsen sind, der Sache zuliebe noch neue Lasten zu tragen, und schließlich dem Direktor der deutschen Bücherei in Leipzig, Herrn Prof. Dr. Georg Minde-Pouet. Als Vorsitzender der Gesellschaft der Freunde des Bückeburger Instituts hat er es verstanden, in vorbildlicher Weise zu werben und weitere Kreise zu interessieren. Wenn wir uns am Schluß der Sitzungen in hoffnungsvoller Stimmung trennen konnten, so ist es zum guten Teil das Verdienst dieses warmen Freundes.

Die Beratung über die Zukunft des Instituts füllte die meiste Zeit der Sitzungen aus. Die übrige Arbeit beschränkte sich im wesentlichen auf die Erörterung der eingegangenen Manuskripte und die Entscheidung über ihre Drucklegung oder Zurückweisung sowie auf die Vornahme von Neuwahlen. Zu Senatoren für das laufende Geschäftsjahr wurden die Herren Kroyer und Schneider gewählt. Durch den Tod des Kirchenrats Herold ist zwar nur ein einziger von den dreißig ordentlichen Sitzen des Instituts ledig geworden, doch wurde beschlossen, auch zwei bisher für besondere Fälle freigehaltene Stellen zu besetzen. So hat das Institut drei neue Mitglieder vorgeschlagen.

Neben den Sitzungen wies die Tagesordnung für den Abend des 20. Juni ein Kammermusik-Konzert im Saale der Musikschule auf. Vor einer starken Zuhörerschaft spielten die Herren Prof. Karl Klingler, Sarto Kowalewsky-Berlin, Karl Groß-Bückeburg und Prof. Dr. Max Seiffert eine Reihe alter Suiten-Sonaten und Trios von Johann Vierdanck, Arcangelo Corelli, Georg Friedrich Händel und Johann Sebastian Bach. Der Enthusiasmus, mit dem die Bückeburger ein für den Durchschnittshörer so konzessionsloses, freilich meisterhaft durchgeführtes Programm genossen, beweist, wie fruchtbar der musikalische Boden Bückeburgs ist.

Am folgenden Morgen trafen die Mitglieder auf dem schön gelegenen neuen Kirchhof außerhalb der Stadt zusammen, um in Gegenwart der Witwe nach einem kurzen Gruß Max Seiffert's einen Kranz auf dem Grabe unseres verstorbenen Direktors Rau niederzulegen. Die kurze, angesichts des weit gelagerten Schaumburger Landes und der ersten Sonnenstrahlen besonders eindrucksvolle Feier fand ihren ergreifenden Nachklang in einer Stegreifmusik mit Werken J. S. Bach's auf der Empore der Stadtkirche. Musikdirektor Deetjen aus Barmen spielte eine Reihe von Orgelwerken und Erna v. Hößlin gab einige Arien darein.

Um 11 Uhr traten wir dann im Saale der Musikschule zur gewohnten Jahresfeier des Instituts zusammen. Sie stand diesmal im Banne der Trauer um unseren unvergeßlichen Karl August Rau. Nach einer feinfühligen Wiedergabe des Trauermarsches aus ‚Saul' durch die städtische Kapelle unter Franz v. Hößlin schilderte Herr Seiffert in schlichten Worten die Lebensgeschichte Rau's und riß die Anwesenden aus der Trauer um den Verlust dieses Mannes empor zu dem festen Willen, mit allen Kräften sein Werk durchzusetzen. Herr Smend, der ihm zu einem zweiten Nachruf, auf seinen engeren Fachgenossen Herold an das Pult folgte, verstand es, die Gestalt des knorrigen

alten Herrn mit feinem Humor aufleben zu lassen. Den wissenschaftlichen Festvortrag hielt als bisheriger Senator Herr Müller-Paderborn. Er behandelte unter dem Titel „Zur Musikanschauung des 13. Jahrhunderts" die Stellung Roger Bacon's zur Musik und vermochte es, dem spröden Gegenstand eines Referats über mittelalterliche Theorie so viel Fesselndes und Zeitgemäßes abzugewinnen, daß es eine Freude war, zu beobachten, wie die resigniert zurückgelehnte Zuhörerschaft dem reizvoll gesteigerten Vortrag mit immer stärkerem Anteil folgte und schließlich ehrlichsten Beifall zollte. Noch war die Reihe der Ansprachen nicht zu Ende; als vierter wendete sich Herr Minde-Pouet mit der ihm eigenen Überzeugungskraft an die anwesenden Bückeburger, um sie zur Unterstützung des Instituts aufzufordern; mit Überzeugungskraft — und mit Erfolg. Ein Mozart-Andante beschloß die Feier.

Die übrigen Veranstaltungen mußten leider unterbleiben; der geplante Ausflug wurde aufgegeben, da wir den schwierigen Gegenstand der diesjährigen Tagung in der programmäßigen Sitzungszeit nicht erschöpfen konnten, und auch der Teeabend im Palais fiel aus, da Seine Durchlaucht wenige Tage vorher hatte abreisen müssen. War derart der gewohnte gesellschaftliche Rahmen unserer Tagung arg gestutzt, so wurde der Ausfall bis zu einem gewissen Grade durch die außerordentliche, mit wärmstem Danke hingenommene Gastfreundlichkeit der Bückeburger wettgemacht, die es sich diesmal nicht hatten nehmen lassen, die Mitglieder des Instituts in ihren Häusern aufzunehmen. Die persönlichen Beziehungen, die sich zwischen uns und unseren Wirten anbahnten, geben uns die Aussicht, das Institut immer stärker in der Stadt zu verwurzeln, und das ist nicht die geringste unter den Hoffnungen, mit denen wir unser Bückeburg verlassen haben.

An unsere Fachgenossen

Die wirtschaftliche Not unseres Vaterlandes droht auch unserm Institut verhängnisvoll zu werden. Die fortschreitende Entwertung der uns zur Verfügung stehenden Mittel und die infolge der Lohnsteigerungen ins Ungeheuerliche wachsenden Unkosten hindern uns an der Erfüllung der uns gesteckten Aufgaben. An alle Fachkollegen und Gönner der Musikwissenschaft geht der dringende Ruf und die herzliche Bitte, durch Beitritt zur „Gesellschaft der Freunde des Fürstlichen Instituts für musikwissenschaftliche Forschung" (Vorsitzender: Herr Prof. Dr. Minde-Pouet, Direktor der deutschen Bücherei in Leipzig) und durch Bezug unseres „Archivs" die Weiterführung unserer Arbeit zu ermöglichen. Große Werte stehen auf dem Spiele, die, wenn sie erst einmal unseren Händen entglitten sind, der Musikwissenschaft unwiederbringlich verloren gehen.

Die Redaktion.

Neuerscheinungen

The University of Michigan, Ann Arbor.

Albert A. Stanley, Catalogue of the Stearns Collection of Musical Instruments. Second Edition. 1921. 276 S., 1 Bildnis, ein Plan und 40 Tafeln 8°.

Der im Anschluß an die führenden Werke von Mahillon, Galpin und Sachs abgefaßte Katalog vermittelt uns die Kenntnis einer der bedeutendsten amerikanischen Sammlungen; die Instrumentenkunde ist um ein wesentliches Hilfsmittel bereichert. Die verständnisvolle Abfassung verdient herzlichen Dank. J. W.

Otto Elsner Verlagsgesellschaft, Berlin.

Anton, F. Max, Versuch einer Kunstanschauung 1922. 63 S. 8°.

Der Inhalt dieser Broschüre steht im umgekehrten Verhältnis zu dem Anspruch, mit dem der Verfasser auftritt. In buntem Durcheinander werden dem Leser Binsenweisheiten und naturwissenschaftliche „Annahmen" und „Denkbarkeiten" vorgesetzt, um zu allgemeingültigen Kunsturteilen zu kommen; denn wir können „nur durch Mathematik und Naturwissenschaft zu einer allgemeingültigen Vorstellung der Gesetze des Schönen und den Mitteln zu seiner idealen Versinnlichung gelangen." Leider weiß man am Ende doch noch nicht, warum Dürer, Goethe und Beethoven größer sind als andere Meister, und es steht zu fürchten, daß trotz Anton „dem ästhetischen Kunstgeschwätz und dem Dilettantismus Tür und Tor geöffnet" bleiben. Curt Sachs.

Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Perlen alter Tonkunst. Eine Auslese der schönsten Volkslieder und Kunstgesänge des a-cappella-Stils aus dem 13. bis 19. Jahrhundert. Für drei- bis vierstimm. Frauenchor bearbeitet von Theodor Otto, Gesanglehrer am Cecilien-Lyzeum in Berlin-Lichtenberg. Heft 1—6.

Es ist voll anzuerkennen, daß hier ein gelungener Versuch gemacht worden ist, dem Frauenchor eine Literatur zuzuführen, die das Bedeutsame aus dem Lied-Schaffen der letzten sechs Jahrhunderte heraushebt. Wo es anging, ist an der originalen Fassung festgehalten worden. Die starke Betonung des Volksliedes sei besonders anerkannt. Der Neusatz ist im allgemeinen einwandfrei und nicht ohne Reiz. Das Werk sollte in unsern Lyzeen eine Heimstatt finden. J. W.

Rütten und Löning, Frankfurt a. Main.

Romain Rolland, Musikalische Reise ins Land der Vergangenheit. Mit 17 Bildnissen nach alten Vorlagen. Einband von Max Schwerdtfeger. 260 S. 8°.

Romain Rolland ist ein glänzender Erzähler. Mit wenigen Worten vermag er uns eine vergangene Zeit so lebendig zu schildern und durch Heranziehung von wenigen historischen Einzelheiten so eindringlich zu gestalten, daß wir die Ereignisse selbst mitzuerleben glauben. Sein Bericht über den „musikalischen Quacksalber" und über das Tagebuch des Pepys bekommen novellistischen Anstrich. Mehr die Form des Referats bewahrt sein Bericht über Burney's „Musikalische Reise durch Europa". Seine Darstellung der Persönlichkeit Händel's ist so eindringlich, daß wir ihn leibhaft vor uns zu sehen glauben. Einige Züge dürften zu stark aufgetragen sein. Eine besondere Liebe wendet Rolland nicht mit Unrecht G. Ph. Telemann zu, dessen Lebensberichte er ausschöpft und dessen Bedeutung als Ästhetiker und Musiker er in einigen markanten Zügen aufweist. Auch Mattheson sucht er gerecht zu werden und widmet dem Dichtermusiker Metastasio als Vorläufer Gluck's einige bemerkenswerte Seiten. Ein höchst erfreuliches Buch liegt vor, das musikhistorisches Interesse in breitere Kreise zu tragen vermag. Eine Reihe lebensvoller Bildnisse schmücken den Band. J. W.

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Aber, Adolf. Handbuch der Musikliteratur in systematisch-chronologischer Anordnung. 1922. XX S. 696 Sp. 8°.
(Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen. Herausg. von Hermann Kretzschmar. Bd. XIII).

Es bedarf wohl kaum eines Hinweises, am wenigsten bei den Lesern des Archivs, wie notwendig nachgerade für die Musikwissenschaft ein bibliographisches Hilfsmittel geworden ist, welches in übersichtlicher Anordnung alle Teilgebiete und Sonderfragen unserer Disziplin umfaßt und dem Forscher wie dem Bibliothekar schnelle und zuverlässige Auskunft verbürgt. Seit Becker's nunmehr nahezu ein Jahrhundert zurückliegendem, für seine Zeit sehr verdienstlichem Unternehmen ist trotz des ungeheuren Aufschwunges musikgeschichtlicher Studien der Versuch einer zusammenfassenden Darstellung nicht wieder gemacht worden. Es ist daher nur zu begrüßen, daß im Rahmen der Kleinen Handbücher auch diese Materie wieder einmal in Angriff genommen wurde. Der ebenso entsagungsvollen wie mühseligen Arbeit hat sich einer der jüngeren Fachgenossen, Adolf Aber, unterzogen; er hat in dem vorliegenden Handbuch einen Versuch gewagt, von dem man — so schmerzlich es ist, das aussprechen zu müssen — leider nicht sagen kann, daß er die Erwartungen, die man billigerweise wird hegen dürfen, erfüllt. Bei der großen Bedeutung, die einer derartigen Arbeit für die Allgemeinheit zweifellos zukommt, erscheint daher eine eingehendere Beschäftigung mit dem Buche gerechtfertigt, um seine Mängel und Fehler aufzuzeigen und Besserungsvorschläge zu machen.

Unter den im Vorwort dargelegten Grundsätzen, die für die Gestaltung des Buches maßgebend gewesen sind, erscheint zunächst des Verfassers Standpunkt bedenklich, der der Meinung ist, einer Wertung der verzeichneten Literatur nicht entraten zu können; eine Ansicht, die, das muß gesagt werden, seiner Arbeit geradezu verhangnisvoll geworden ist. Selbst zugegeben, daß trotz des ungeheuren Umfanges der gesamten Musikliteratur derartiges unter Umständen auch heute noch möglich sein mag, für einen noch jungen Anfänger ist es in jedem Falle ein seine Kräfte bedeutend übersteigendes Unterfangen, selbst dann, wenn er sich für die Bildung seines Urteils aller erdenklichen Hilfen bedienen kann. Der Versuch ist denn auch gänzlich mißlungen, die Zahl der offenbaren Mißgriffe bedauerlich groß und nur allzusehr geeignet, Verwirrung zu stiften. Dafür nur wenige Beispiele: Jolizza's Buch über das deutsche Lied und seine Geschichte (125), eine nicht in allen Abschnitten gleich starke populär-wissenschaftliche Darstellung, wird durch ein * als „Hauptwert" bezeichnet, das „jeder kennen, das in keiner Hausbibliothek fehlen sollte." Stockhausen's Gesangsmethode, doch ein Werk von anerkannt grundlegender Bedeutung, wird als eine Leistung gewertet, „die ihren Platz wohl ausfüllt". Und gar Schneider's Einleitung zum Telemannband der Denkmäler (397), die erste zusammenfassende Biographie des Meisters, basierend auf einer Fülle neuer Archivalien, ist durch kleinen Druck als ein Werk charakterisiert, das „entweder ein sehr eng begrenztes Thema von untergeordneter Bedeutung behandelt oder . . . überholt oder an sich schon unzulänglich ist" (S. VI)! Wie in diesem Falle, ist A. durchweg geneigt, die Denkmälereinleitungen als quantité négligeable zu behandeln, fühlt er sich doch sogar verpflichtet (S. VIII unten), ihre Berücksichtigung besonders zu rechtfertigen, ein mir ganz unbegreiflicher Standpunkt.

„Auf Vollständigkeit in der Anführung aller bisher erschienenen musikliterarischen Arbeiten, so heißt es an anderer Stelle des Vorworts, mußte grundsätzlich verzichtet werden". Rücksicht auf den beschränkt zur Verfügung stehenden Raum und die Höhe der Herstellungskosten seien hierfür in erster Linie ausschlaggebend gewesen. Um so mehr hätte der Vf. auf Abhilfe bedacht sein und versuchen müssen, diesen nicht zu vermeidenden Ausfall auf andere Weise wett zu machen. Er hätte sich beispielsweise für die großen Artikel auf Spezialbibliographien besinnen und bei einem Thema wie „Bach" etwa es unterlassen sollen, aus der umfangreichen Literatur einen ganz unzulänglichen, durch Zufälligkeiten mehr oder minder bestimmten Ausschnitt zu geben, in welchem u. a. der wichtige Nekrolog in Mizler's „Bibliothek" fehlt. Hier hätte vielmehr ein Hinweis auf Schneider's sehr verdienstliche Zusammenstellung im Bachjahrbuch, gegebenenfalls mit Nachträgen, vollauf genügt. Ähnlich bei dem Abschnitt „Deutsches Volks- und Kinderlied" (125/127). Auch hier hat A. eine recht dürftige Auswahl aus der überreichen Literatur getroffen, bei der die Arbeiten so hervorragender Spezialforscher wie Bolte, Blümml, John Meier gar nicht, A. Kopp (übrigens im ganzen Buche) nur als Herausgeber der Heidelberger Liederhandschrift erwähnt wird. Dabei ist aber nun versäumt worden, eine so ausgezeichnete Bibliographie wie die von Blümml (Zwei Leipziger Liederhandschriften, S. IX—XXIII) auch nur namhaft zu machen. Wie in diesen, so hätte ähnlich sicherlich noch in manchen anderen Fällen, da Vollständigkeit nun einmal nicht angestrebt werden konnte, eine Entlastung des Buches ermöglicht und dadurch ausgiebiger Raum für andere unentbehrliche Literatur (und Verweisungen!)

gewonnen werden können. Nur sehr ungern mißt man z. B. Arbeiten über einzelne Künstler wie Gossec (Hellouin), Häßler (Autobiographie), Konr. Friedr. Hurlebusch (Seiffert), Murschhauser (ders., DdT.), Schnyder von Wartensee (Spitta), Joh. Schop (A. Moser), Theile (Zelle, DdT), Torri (Junker, DdTB); ebenso zahlreiche, z. T. höchst wertvolle Monographien verschiedenster Art wie: Ludwig, Motettenrepertorium (46), Beckmann, Violinspiel (67), Breslauer, Lied (124), Stockhausen, Gesangstechnik (449), Rotter, Schnaderhüpfl-Rhythmus (427), Hammerich, Musik-Mindesmaerker (206) und noch vieles andere; weiter wäre die Aufnahme von Schriften über entlegenere Dinge wie beispielsweise Glasharmonika, Maultrommel u. ä. sehr erwünscht gewesen. Und daß die ältere Literatur (18. Jahrhundert und früher) überhaupt nur ganz beiläufige Berücksichtigung gefunden hat, muß außerordentlich bedauert werden.

Die Gliederung des Stoffes wird man im allgemeinen gutheißen können; nur hätten die Abteilungen II und V enger mit einander verschmolzen werden sollen, indem man auf Trennung zwischen Geschichte und Theorie bei einzelnen Unterabteilungen verzichtete. Ich denke da etwa an die Abschnitte über die Instrumente, die Gesangskunst, das Dirigieren; dadurch wäre die Übersichtlichkeit doch wesentlich gefördert, das verdrießliche Hin und Her zwischen diesen Abteilungen vermieden worden. Die starke Betonung des lokalen Prinzips würde unsern Beifall finden, wenn es maßvoll, dann aber auch konsequent durchgeführt wäre. Es geht aber keinesfalls an, ein Werk wie Diehl, Geigenmacher der alten italienischen Schule, das doch ohne Frage in erster Linie zu Geigenbau gehört, zu „Geschichte der italienischen Musik im allgemeinen" (188) zu stellen; und andererseits können von den Liederhs., die nach ihren Fundorten o. dgl. benannt sind, die einen, wie die Heidelberger, die Jenaer und die Ostracher nicht zur „Geschichte des Lieds" (123 ff.) gebracht werden, während wieder andere, wie die Leipziger, die Freiberger unter den betr. Orten eingereiht sind. (Nebenbei bemerkt, durfte der Vf. bei der Nennung von Bolte's Arbeit über die Freiberger Liederhs. (149) nicht übersehen, daß es sich hier nur um eine (unentbehrliche) Ergänzung und Berichtigung der nicht erwähnten Studie von Adolf Becker, „Der unbesorgte Musikante" in der wieder nur gelegentlich berücksichtigten Kretzschmarfestschrift handelt.) Bisweilen hat es den Anschein, als ob die Eingliederung lediglich auf Grund der Titel vorgenommen worden wäre, sonst hätte schwerlich das geradezu belustigende Versehen passieren können, Mattheson's theoretische Kampfschriften, die zufällig das Wort „Orchester" im Haupttitel — schon der Untertitel hätte den Verf. stutzig machen müssen! — führen, zur „Geschichte des Orchesters" (64) zu stellen; wie so häufig, sind auch in diesem Falle die dem Verf. dem Inhalte nach unbekannten Schriften kurzerhand zur Wertgruppe III gebracht worden. Hätte Aber gewußt, was es mit ihnen für eine Bewandtnis hat, so würde er wohl nicht versäumt haben, auch Buttstedt's bekannte Gegenschrift: Ut, re, mi . . . zu nennen. Aus der Fülle zu bemängelnder Einzelheiten erwähne ich noch: Liturgische Bücher (38) sind, sofern sie lediglich liturgische Texte enthalten, praktische Musik, werden daher in diesem Handbuch nicht gesucht; die Motette ist ebensowenig eine spezifisch katholische Kultform, wie die Passion eine protestantische; die Einreihung der betr. Schriften bei katholischer bezw. protestantischer Kirchenmusik ist daher nicht richtig; weiter müßte Riemann's Studie, ‚Basso ostinato' und die Anfänge der Kantate (51) natürlich unter weltlicher Kantate stehen; Luther's Encomion musices (330) endlich gehört nicht in den persönlichen Artikel „Luther", sondern in Abteilung V etwa zu „Wert der Musik"

Schließlich fehlt es auch nicht an Gedankenlosigkeiten und Fehlern sachlicher Art. Zu ersteren zählt, daß unter „Lexikalischen Werken" (37) ein allgemein-biographisches Werk wie Jöcher's Gelehrtenlexikon (zu dem es übrigens noch 7 Bände Nachträge von Adelung und Rotermund gibt!) Aufnahme gefunden hat, ohne der vielen ähnlichen Hilfsmittel, wie der Meusels, Zedler's, Schlichtegroll's, ferner der „Allgemeinen deutschen Biographie", zu denen auch der Musikbiograph gelegentlich natürlich wird greifen müssen, auch nur Erwähnung zu tun; dazu rechne ich ferner im Artikel „Ronsard" (370) die Anführung derselben Arbeit einmal unter dem (richtigen) Verfasser Jul. Tiersot, dann unmittelbar hernach unter Jul. Thürlings, aus dem im Index sogar Adolf Th. geworden, der noch obendrein mit dem Senflbiographen identifiziert wird. Falsch ist es, wenn bei Händel Mattheson als der erste Biograph genannt wird, der doch in Wirklichkeit nur Übersetzer des englischen, anonym erschienenen Originals von Mainwaring ist (298); der Titel von Virdung's Instrumentenlehre heißt „Musica getutscht", nicht „getuscht" (79, 563, 689); unverzeihlich aber ist es, wenn Heinrich Albert's Ariensammlung (84) als „Poetisch-musikalisches Lustwäldlein" zitiert wird; bei aller Geringschätzung der Denkmälereinleitungen hätte Verf. aus derjenigen zum Albertband (S. XV) immerhin lernen können, daß das Lustwäldlein einer der schamlosesten Nachdrucke der Arien war, über den Albert aufs tiefste empört gewesen ist.

Sehr wenig erfreulich ist, auch das muß zur Sprache gebracht werden, die formale Seite des Buches. Es wimmelt darin geradezu von Fehlern und Verstößen gegen die

elementarsten Regeln moderner Katalogisierungspraxis, sodaß man fragen muß: ist dem Vf. gar nicht einmal der Gedanke gekommen, sich für die Form der Titelaufnahmen, die in einem bibliographischen Handbuch doch keineswegs Nebensache ist, an geeigneten Stellen Rat zu holen? Hat ihn niemand auf einschlägige Hilfsmittel, wie etwa die Instruktion für die Preußischen Kataloge hingewiesen oder auf Vorbilder wie die Berliner Titeldrucke aufmerksam gemacht? Auf Einzelheiten näher einzugehen, kann unmöglich Aufgabe dieser Besprechung sein; nur das eine sei bemerkt: es sollte in einer Bibliographie selbstverständlich sein, daß erste Auflagen, Originalausgaben und Originaltitel unter allen Umständen genannt und zwar mit Vorzug genannt werden (vgl. dagegen Dittersdorf, Selbstbiographie 271; Schuré 123, wo eigentlich nur der charakteristische Originaltitel „Histoire du Lied" für uns noch von Interesse ist). Im übrigen kann nur wieder bedauert werden, daß durch das hier geübte, ganz dilettantische Vorgehen so viel kostbarer Raum unnütz vertan worden ist.

Dem Buche sind zwei Register beigegeben, ein Namen- und Sachregister und ferner ein Autorenregister, die sich allerdings beide als durchaus unentbehrlich erweisen; um so bedauerlicher, daß auch sie keineswegs verläßlich zu nennen sind (z.B. Schneider, Begleitung d. Seccorecitativs [91] ist unter dem Stichwort „Rezitativ" nicht verzeichnet; ebenso fehlt das Stichwort „Kretzschmar" und der Hinweis auf den ihm gewidmeten Aufsatz von Kamienski [318] im Sachregister; und im Autorenregister vermisse ich beispielsweise unter Idelsohn dessen Arbeit über „die Maquamen der arabischen Musik" [104]). Auch ist es, selbst in einem Register, nicht statthaft, die Schriften verschiedener Verfasser gleichen Namens zusammen zu werfen (vgl. Gustav Beckmann 615 und, weit schlimmer: Johannes Wolf 695).

Durch das Abersche Buch wird, und das ist vielleicht das einzig Verdienstliche an ihm, voraussichtlich die Frage einer musikalischen Bibliographie wieder in den Vordergrund des Interesses treten. Der vorliegende Versuch wäre als musikliterarischer Ratgeber schließlich diskutabel, eine Bibliographie im wissenschaftlichen Sinne kann er, das muß im Interesse des Ansehens unseres Faches nachdrücklich betont werden, aber keinesfalls genannt werden. Wir wollen wünschen, daß sich trotz der Ungunst der Zeiten Mittel und Wege werden finden lassen, endlich die Schaffung einer umfassenden, allen Anforderungen Rechnung tragenden Bibliographie zu ermöglichen. Sollte es dazu kommen, so darf ein solches Unternehmen aber nicht ohne engste Fühlungnahme mit einer großen Musikbibliothek in Angriff genommen werden, und zu seiner Durchführung sollte man sich die Hilfe erfahrener Musikbibliothekare unter allen Umständen sichern. Nur dann, glaube ich, dürfen wir hoffen, ein Arbeitsinstrument zu bekommen, das sich wirklich nutzbringend für die so mächtig aufstrebende Musikwissenschaft erweisen wird.

Wilhelm Krabbe.

E. P. Tal & Co., Leipzig — Wien — Zürich.

Briefe über den berühmten Komponisten Joseph Haydn von Stendhal. 1922. 165 S. 8°.

Eine naive, an ästhetischen Urteilen reiche Biographie eines Dilettanten gelangt hier zum Neudruck. Kein geringerer als Romain Rolland führt den Band ein. Er gibt eine Lebensskizze Stendhal's (Henry Beyle's) und macht uns in ihr verständlich, daß sich die durch und durch musikalische, wenn auch dilettantische Natur dieses Mannes in einer musikalischen Schrift Luft machen mußte. Er betont, daß Stendhal drei Viertel seiner in Briefform gehaltenen biographischen Arbeit über Haydn Giuseppe Carpani's „Le Haydine ovvero lettere su la vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn" in skrupellosester Weise entlehnt hat. Wenn er auch die Absichtslosigkeit des Diebstahls selbst damit zu belegen sucht, daß er ein Pseudonym Louis Alexander César Bombet gewählt habe, so ist es doch merkwürdig, daß er gegen den rechtmäßigen Verfasser die Anklage des Plagiats erhoben hat. Immerhin bleibt die Arbeit interessant. Eigenes Gut sind in ihr die enthusiastischen Urteile über Mozart, Cimarosa und Pergolese, denen er leidenschaftlich ergeben war. Die Übersetzung von L. Andro ist gelenk, der Druck geradezu hervorragend.

J. W.

Verlag von Arwed Strauch, Leipzig

Tänze und Reigen. 1. Heft: Alte, liebe Volkstänze, 1. Reihe; 7. Heft: Alte, liebe Volkstänze, 2. Reihe. Herausgegeben von Hellmuth Neumann. 29 u. 64 S. 8°, je M. 10.—.

Die Sammlung von Volkstänzen und volkstümlichen Tanzliedern stellt eine wichtige Aufgabe der Forschung dar. An ihre Erfüllung hat der Herausgeber aber kaum gedacht, denn sonst hätte er uns über Heimat und Ursprung der Stücke sicherlich zu unterrichten versucht. Ihm lag es vielmehr daran, zu Tanzliedern, die nur spärlich mit

Texten versehen waren, oder deren Worte ihm nicht gefielen, aus der musikalischen Bewegung heraus neue Texte zu schaffen. Daß er hierbei Gefahr lief, wenn vielleicht auch veraltetes, immerhin aber kostbares geschichtliches Gut zu zerstören, ist ihm wohl gar nicht recht zum Bewußtsein gekommen. Die Sammlung selbst ist sicherlich gut vorbereitet und mag auch zur Hebung des Volkstanzes beitragen. J. W.

Drei Masken Verlag, München

Hermann Unger, Musikalisches Laienbrevier. Ein Spaziergang durch die Musikgeschichte für Musikliebhaber. 1921. 113 S. 8°.

Das Buch ist nicht ungeschickt abgefaßt. Im Plaudertone sucht es dem Laien musikgeschichtliche Grundkenntnisse zu vermitteln. Es ist dies keine kleine Aufgabe; ihre Lösung setzt eine gute Durchbildung des Verf. selbst voraus. Dann und wann sehen wir denn auch unsern Autor schwankenden Boden betreten, wie bei den Neumen, und eine nicht ganz zutreffende Definition geben wie bei den alten Klavierinstrumenten. Im allgemeinen geht es aber ohne größere Entgleisungen ab. J. W.

Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, Münster i. W.

Eugen Müller, Albert Lortzing. Ein Lebensbild des berühmten Meisters unter besonderer Berücksichtigung seines Wirkens und Schaffens in Münster. 1921. 32 S. 8°, mit Titelbild. M. 5.—.

Das Werkchen wendet sich an den musikbegeisterten Laien. Was in ihm dargeboten wird, ist im wesentlichen bekannt. Dankenswert ist eine gewisse ortsgeschichtliche Vertiefung. Dem Lebensbilde werden für die Münsterer Zeit ein paar neue Züge eingefügt. Wir ersehen, daß sich Münster früh für die Lortzingsche Kunst eingesetzt hat. J. W.

The Macmillan Company, New York.

Miscellaneous studies in the history of Music by O. G. Sonneck. 1921. 344 S. 8°.

Sonneck, wohl mit Otto Kinkeldey der bedeutendste amererikanische Musik-Forscher, der uns während seiner Tätigkeit an der Washington Library of Congress so manchen mustergiltigen Katalog beschert hat, legt hier seine gesammelten Aufsätze vor, die bisher in Zeitschrift des In- und Auslandes erschienen waren. Im Brennpunkt seines Interesses steht die Biographie und die dramatische Musik. Seine Arbeiten über die früheren amerikanischen Opern, über Ciampi's Bertholdino e Cacasenno und Favart's Ninette à la cour, über Striggio's und Corteccia's Intermedien Psyche und Amor, über den Caractacus und andere Themen haben uns wichtige Aufschlüsse gegeben und sind treffliche Bausteine für eine umfassende Operngeschichte. Sollte sich nicht für so bewährte Kräfte an amerikanischen Universitäten ein ersprießlicher Wirkungskreis finden? J. W.

Universal Edition A. G., Wien.

Denkmäler der Tonkunst in Österreich. XXVIII. Jahrgang. 1. Teil, Band 55. Johann Ernst Eberlin: Der blutschwitzende Jesus nebst Anhang: Stücke aus anderen Oratorien. Bearbeitet von Robert Haas. — XXVIII. Jahrgang. 2. Teil. Band 56. Wiener Tanzmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts: Johann Heinrich Schmelzer, Johann Josef Hoffer, Alexander Poglietti. Nebst Anhang: A. Partita ex Vienna — B. Zwei deutsche Lieder von J. H. Schmelzer. Bearbeitet von Paul Nettl. 1921. 99 u. 77 S. 4°.

Beihefte der Denkmäler in Österreich unter Leitung von Guido Adler. Studien zur Musikgeschichte. Achtes Heft: Dr. Rudolf Wolkan, Die Heimat der Trienter Musikhandschriften Dr. Robert Haas, Eberlins Schuldramen und Oratorien — Dr. Paul Nettl, Die Wiener Tanzkomposition in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts — Dr. Albert Smyers, Die kaiserliche Hofmusik-Kapelle von 1543—1619 (III. Teil).

Es ist etwas beschämend für uns, daß die Denkmäler deutscher Tonkunst einen Todesschlaf führen, während das unter viel bedrängteren Verhältnissen lebende Bruderland Österreich mutig den Kopf emporreckt und mit aller Energie an dem alten Herausgabeplan festhält. Dem tatkräftigen Leiter des Unternehmens Guido Adler kann die

Musikwissenschaft hierfür nicht genug Dank wissen. Es grenzt fast ans Wunderbare, wenn man sieht, wie er selbst das nebenherlaufende Unternehmen der „Studien zur Musikgeschichte“ nicht nur nicht fallen läßt, sondern sie sogar immermehr zu einer wichtigen und unentbehrlichen Publikation ausgestaltet. Eine Fülle trefflicher, in enger Beziehung zu den „Denkmälern“ stehender Arbeiten sind bereits in diesem Rahmen zum Abdruck gelangt, und wieder erscheint ein stattlicher Band von 206 Seiten in Petitdruck mit einem Forschungsstoff, der uneingeschränktes Lob verdient.

Die Arbeit von Wolkan ist aus der Not geboren und macht es wahrscheinlich daß die Trienter Kodizes deutsches musikalisches Kulturgut sind, daß nicht nur die ältesten Bände 87 und 92 von deutschen Schreibern geschrieben, sondern auch die Kodizes 88—91 in Wien für den damaligen Humanisten Johann Hinderbach, den späteren Bischof von Trient, zusammengetragen worden sind.

Robert Haas' Studie „Eberlins Schuldramen und Oratorien“ stellt einen wichtigen Beitrag zur Schulmusik dar und läßt die dramatische Bedeutung Eberlin's, der zwar nicht zu den ersten Sternen gehört, dessen fleißige Feder aber schon Leopold Mozart's Aufmerksamkeit erregt hatte, klar erkennen. 85 Spiele weiß Haas von ihm namhaft zu machen. Auf 12 in Regensburg erhaltene Partituren und Kremsmünsterer Stimmen geht H. besonders ein. Er betont die bevorzugte Verwendung des accompagnato und unterstreicht die frühzeitige Anwendung des Melodramas. Auch weist er darauf hin, daß Eberlin sich sogar im komischen Stile versucht hat, wie ein Kremsmünsterer Zwischenspiel beweist. Der sorgfältig vorbereitete Neudruck des „blutschwitzenden Jesus“, eines Passionsoratoriums, ist mit Dank zu begrüßen.

Einen höchst wichtigen Beitrag zur Tanzgeschichte liefert Paul Nettl mit seiner Studie „Die Wiener Tanzkomposition in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts“. Mit Recht hat sich die Forschung in der letzten Zeit den Tänzen mit besonderer Liebe zugewendet. Blume (Leipzig) hat den Orchestertanz des 16. Jahrhunderts, Brav (Berlin) die deutsche Orchestersuite im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts zum Gegenstand von Dissertationen gemacht. Beide Arbeiten waren Nettl noch nicht zugänglich. Kein Wunder, wenn manche Einzelheit der Vorgeschichte etwas anders gefaßt ist. So ist N's. Behauptung, daß Arbeau Thoinot als älteste Quelle für mehr als 2 Seitensätze anzuziehen ist, nicht haltbar. Schon Attaingnant 1529/30 ist als älterer Zeuge anzurufen. Das kann aber Nettl nicht zum Vorwurf angerechnet werden. Was er an archivalischer Arbeit, was an musikwissenschaftlicher Durchdringung des Stoffes geleistet hat, ist höchst beachtenswert. Biographisch wie bibliographisch und choreographisch hat die Studie unsere Erkenntnis wesentlich gefördert. Der Beitrag zum Leben Schmelzel's ist durchaus wertvoll. Das gezeichnete Bild wird durch den Denkmälerband wesentlich vertieft. Ein interessanter Strauß von Balletten und Serenaten liegt hier vor. Tanzrhythmen erklingen, die noch heute auf volles Verständnis stoßen. Collegia musica sollte sich diese ansprechende Literatur, der auch ein volkstümlicher Einschlag nicht fehlt, nicht entgehen lassen. — Smyers setzt die Mitteilungen aus den Akten der kaiserlichen Hofmusikkapelle von 1543—1619 fort. J. W.

Casa Editrice Musicale Italiana, Firenze

Bernardo Pasquini (1637-1710), Dieci Arie per Cembalo od Organo (da un codice del British Museum) trascitte ed illustrate per Pianoforte da Felice Boghen. 17. S. 4°. Prezzo netto Lire 6.—.

Wieder hat Boghen einem alten Meister des Klavierspiels sein Recht wiedergegeben; die Werke Bernardo Pasquini's verdienen aber auch die Wiederbelebung. Boghen hat den Unterrichtszweck im Auge, schreibt deshalb den Fingersatz vor und führt die konventionellen Verzierungszeichen aus. Er hätte aber seiner Ausgabe zugleich wissenschaftliche Bedeutung geben können, wenn er die alten Verzierungszeichen beigegeben oder in einer Vorrede erläutert hätte. So müssen wir auf Treu und Glauben alles hinnehmen. Sicherlich verdient aber die fleißige Schürfarbeit Boghen's herzlichen Dank und dient zur Bereicherung unseres Musiklebens. J. W.

Ausgegeben am 1. Juli 1922.

Für die Schriftleitung z. Zt. verantwortlich: Professor Dr. Johannes Wolf, Berlin-Friedenau, Beckerstraße 2, an den alle Sendungen zu richten sind.

Nachruf für Carl August Rau[1]

Von

Max Seiffert, Berlin

Wir weilten soeben an der stillen, ernsten Stätte, wohin ein Mann zur letzten Ruhe heimkam, dessen Fehlen in unserem Kreise aufrichtig betrauert wird: C. A. Rau. Während des schönen Sommers 1921 trugen wir lebendig in uns das Gedenken an die letzte Festversammlung, deren harmonisch abgestimmter Verlauf ihn und alle Teilnehmer mit herzlicher Freude und Befriedigung erfüllte; — da traf uns wie ein Blitz die unfaßbare Kunde seines plötzlichen Hinscheidens in Karlsruhe am 2. Oktober. Eine blühende Jugendkraft, bewährt durch pflichttreue Hingabe und an Plänen wie Entwürfen vielfache Frucht verheißend, sank mit ihm vor der Zeit dahin, die Grundsäule, deren Festigkeit in den vielleicht erst heraufsteigenden schwersten Tagen seiner Institutsschöpfung am allernötigsten wäre.

Der Größe dieses Verlustes, wie dem unauslöschlichen Danke für alles, was der heimgegangene Freund unserer Wissenschaft gewesen ist, gab das Institut schmerzbewegten Ausdruck, als wir in jener stillen Oktoberstunde Abschied für immer nahmen. Am heutigen sechsten der Stiftungstage, deren würdige Ausgestaltung ihm stets besonders am Herzen lag, sei es uns erstes Gebot dieser Feststunde, nun sein Bild als Mensch und Künstler mit dem Kranze der Erinnerung zu schmücken.

Sonnige Jugendzeit war dem am 29. April 1890 zu Frankfurt a. M. geborenen C. A. Rau vergönnt gewesen. Eine gewisse Weite der Familienbeziehungen, in denen männliches Gefestigtsein eines vornehmen Frankfurter Kaufmannstums von Seiten des Vaters her sich durchdrang mit dem geläuterten umfassenden Bildungsideal einer Generation von Schulpädagogen mütterlicherseits, ließ Charakter und Wissen des Knaben frei und uneingeengt zum ersten Endziel der Schule hin sich entfalten. Das geistige Leben der alten Kaiser- und Goethestadt zog ihn mit tausend Fäden an. Hier erwuchs ihm die frische Empfänglichkeit, die ihn allenthalben an die Seite der ernst aufstrebenden, gehaltvollen Jugend führte. Das vielartige Getriebe der Großstadt, der lernbegierige Verkehr mit des Lebens bewußten Menschen ließ ihn dazu jene über seine Jahre hinaus reife Selbstsicherheit des Wesens gewinnen, die ihm allerwege Achtung und Vertrauen erschloß. Das Köstlichste aber für sein Leben schenkte ihm die Natur, für deren Größe und Wunder die reiche weitsichtige Umgebung Frankfurts zuerst seine Augen öffnete: aus ihr schöpfte er seine schlichte Bescheidenheit, sein bewußtes Maßhalten in allem Tun, seine freudige Lebensauffassung und

[1]) Gedächtnisrede, gehalten zu Bückeburg am 21. Juni 1922 anläßlich des 6. Stiftungstages des musikwissenschaftlichen Instituts.

-Bejahung, aber auch sein furchtloses Gefaßtsein auf Tod und Ende, das ihn alle letzten Dinge zu ordnen veranlaßte in einem Alter, da andere erst in den Kampf des Lebens hinausstürmen.

Früh brach seine Veranlagung für Musik hervor, die einsichtig gefördert wurde, ohne dadurch das Gleichgewicht seiner geistigen Interessen einseitig zu stören. Ersten Melodieversuchen des Kindes auf Klavier und Ziehharmonika folgte im 10. Lebensjahr der erste geregelte Klavierunterricht, der bald zu Kompositionsversuchen anreizte. Es charakterisiert den Pflichteifer des Knaben, daß nichts ihn ablenken konnte, seine allabendliche Übungsstunde innezuhalten. Wachsende Fertigkeit strebte bald nach einem Felde weiterer Betätigung. Mit 14 Jahren sammelte er einen kleinen Kreis von Schulkameraden, um mit ihm zunächst im elterlichen Hause, später in der Schulturnhalle Theater zu spielen, zu musizieren und die fertige Leistung gegen kleines Entgelt zu Wohltätigkeitszwecken dem Bekanntenkreis vorzuführen. Die Seele des Ganzen als Regisseur, Bibliothekar, Dirigent und Komponist war Rau. Für diese jugendlichen Veranstaltungen entstanden neben Liedern eine Ouverture zu einem Drama „Das Schloß am Meer“, wie eine Rêverie für Violine und Klavier, die der Ehre der Aufführung bei einer öffentlichen Schulfeier für wert erachtet wurde.

Nach abgelegter Reifeprüfung Ostern 1908 bezog Rau die Universität Lausanne, um hier sein erstes Semester im gewählten Studium der alten Sprachen zu verbringen. Die Musik war dadurch aber nicht ausgeschaltet. Der Rektor der Universität, zu dem ihn Familienbeziehungen führten, überträgt ihm die Leitung eines Studentenchores. Es entstehen u. a. seine japanischen Lieder, Ouverture zu Ibsen's „Meerfrau“ und „Baumeister Solnes“. Im Herbste desselben Jahres übersiedelte er an die Münchener Universität. Er will den alten Sprachen zunächst treu bleiben, aber der erste Münchener Musikwinter gibt seiner Zukunft die entscheidende Richtung. Er sattelt Ostern 1909 um, macht in einjährigem Privatunterricht bei Louis, Klose und Gschrey den Lehrplan der Akademie für Tonkunst durch und studiert dann bei Sandberger und Kroyer Musikwissenschaft, die tiefgehend sein musikalisches Wesen neu formt. Obwohl er sich während dieser Jahre noch mit musikgeschichtlichen Vorträgen im Rahmen von Arbeiterbildungskursen der freien Studentenschaft und mit der Leitung eines Arbeitergesangvereins in Dachau belastet, bringt die Münchener Studienzeit den Hauptertrag seines Liedschaffens zur Reife.

Mit einer Arbeit über Loreto Vittori, zu der er in Italien selbst die Quellen aufsuchen konnte, promovierte Rau 1913 zum Doktor der Philosophie; Anfang 1914 holte er Maria Constanze Weber, die ihm mehrere Jahre als Mitarbeiterin und verständnisvolle Interpretin seiner Lieder zur Seite gestanden hatte, in sein eigenes Heim. Nun begann für ihn der Kampf mit den Wirklichkeiten des Lebens, die nicht allemal mit den ersehnten Idealen in Einklang stehen. Dem ersten Frohndienst als Kapellmeister in Bad Wildungen, wo Hofrat Meister, Vorsitzender des Verbandes deutscher Orchester- und Chorleiter, sein Vorgesetzter ist, bereitet der Ausbruch des Weltkrieges ein Ende. Rau kehrt in seine Heimat zurück, übernimmt die Chorleitung an der Frankfurter Musterschule, beschäftigt sich mit kompositorischer und geschichtlicher Arbeit und

trägt sich mit dem Gedanken an Habilitation. Indessen wachsen hier in Bückeburg die Mauern dieses Musikgebäudes, das unser Fürst dem genannten Verbande als Stätte für eine deutsche Orchesterhochschule zu überweisen bereit war. Von Hofrat Meister in ihren Plan eingeweiht und für seine Durchführung als Mitarbeiter in Aussicht genommen, erkennt er mehr und mehr den Mangel an großen Gesichtspunkten und die Unzweckmäßigkeit der ganzen Anlage. In einem freimütigen, sachlich begründeten und gedankenvollen Gutachten an das Hofmarschallamt legt er seine Bedenken vor und entwickelt einen der hohen Förderung würdigeren Gegenplan. Unmittelbare Folgen dieses Vorgehens sind Rau's Berufung nach Bückeburg zur Leitung der abgezweigten „Musikabteilung des Hofmarschallamtes", das Fallenlassen des Meisterschen Gedankens in letzter Stunde, als die Berufung der Lehrkräfte gerade vor sich gehen sollte, und die Stiftung unseres Instituts am 21. Juni 1917 als Verkörperung von Rau's Vorschlägen.

Dem Ausbau der inneren Organisation gab sich Rau mit der ganzen Vollkraft seiner besten Mannesjahre hin. Wir alle haben diese Entwicklung als mehr oder weniger aktiv Beteiligte miterlebt; es erübrigt sich also ein weiteres Eingehen auf ihre einzelnen Phasen, die eine künftige Geschichtsschreibung zu beleuchten haben wird.

Es begreift sich, daß die Bückeburger Jahre zu ausgebreiteter wissenschaftlicher Weiterarbeit Rau keine Muße gewährten; die, welche er in kurzer Ferienzeit fand und gerne in der idyllischen Ruhe und Naturgröße des Frauenchiemsees verlebte, nutzte er zu eigenem musikalischen Schaffen. In schönen praktischen Neuausgaben legt er Mozart's „Gärtnerin aus Liebe" und Nicolai's Messe in D vor. Neben gefühlsinnigen Volksliedbearbeitungen entsteht die Komposition der 8 Gedichte von Hanns Christoph Ade, dem Münchener Freunde, für Soli, Chor und Kammermusik (Uraufführung am 30. März 1921 in Bückeburg) und als letztes, in der Skizze vollendetes Werk die Vertonung von Inga Russell's „Bruder Mensch" für Gesang, Violine, Altflöte, Oboe d'amore, Horn und Celesta — beides Werke, in denen die erreichte Höhe der Selbständigkeit seines Musikstils mit dem Sittlichkeitsideal seiner Lebensauffassung gleichen Schatten wirft, in denen sein bestes Können von der Knospe zur Vollblüte sich entfaltet. Ergreifend waren die letzten Gedanken, die Rau bewegten:

„Bruder Mensch —
Auch ich gehe den Weg der Schmerzen —
Auch ich gehe den Weg der Liebe —
Auch ich gehe den Weg der Freude —
Kein Gedanke von dir ist einsam —
Deine Tränen fallen in meine Seele —
Deine Lieder singen in mir . . .
Bruder Mensch —
Ich werfe mein Herz in deine Nacht:
Mondsilber scheint auf über den Flüssen.
Bruder — Geliebter,
Glaube dem Leben
Und seiner tiefen Gemeinschaft!
Siehe, auch meine Seele ist ein Stern,
Ist eine Wolke am Himmel des Lebens —
Wandernd,
Wandernd,
Getrieben vom Hauche Gottes,
Der heilig ist . . ."

Nun ruht die schöpferische Hand für immer; aber leben soll, was sie als Spur ihres Erdendaseins hinterließ.

Wie auf allen deutschen Kulturstätten lastet auch auf unserem Institut die Not des Vaterlandes. Sein Grundgedanke ist jedoch zu stark und zu gesund, sein Arbeitsziel zu notwendig für die deutsche Musik und ihre Wissenschaft, als daß wir an seiner Verwirklichung verzweifeln müßten. Eigenem angespannten Bemühen, das anvertraute Gut kommenden Generationen aufzubewahren, wird, so hoffen und wünschen wir in dieser Gedenkstunde, tatkräftige Hilfe sich beigesellen seitens derer, denen klar vor Augen steht, welchen hohen, aber gefährdeten deutschen Kulturbesitz zu schirmen, zu heben, wissenschaftlich und künstlerisch zu verarbeiten unserm Institut als einzigartige Aufgabe zufällt. Möchte es uns am Ende des neu beginnenden Geschäftsjahres vergönnt sein, mitzuteilen, daß das Institut auf dem festen Grunde solcher Hilfe ankern darf, um die stärkste Wucht der brandenden Zeitnöte zu überwinden. Dann werden wir auch die Ehrenpflicht übernehmen und erfüllen können, der Allgemeinheit zuzuführen, was nächst der Institutsschöpfung als Tiefstes und Wertvollstes von Rau uns geschenkt wurde: sein Kunstwerk.

Nachruf für Max Herold [1]

Von

Julius Smend, Münster i. W.

Sehr verehrte Damen und Herren!

Nur wenige unter uns werden ihn gekannt, die meisten vermutlich kaum von ihm gehört haben. Er hat sich nicht für ein Genie gehalten, vielleicht war er nicht einmal ein starkes Talent. Aber grundtüchtig ist er gewesen und wahrlich wert, gekannt zu sein und beachtet zu werden. Unsere Trauer um ihn ist frei von der Qual, die uns am Grabe unsres 31jährig abgeschiedenen Carl August Rau erfaßt. An ihm, dem 81jährigen, hat sich das Schriftwort erfüllt: „Wie Garben eingeführt werden zu seiner Zeit, so müssen wir im Alter zu Grabe kommen". Und doch haben wir seiner hier in Ehrfurcht und Dankbarkeit zu gedenken, des wackeren bayerischen Liturgikers und Kirchenmusikers Max Herold

Still und friedlich ist sein Leben dahingeflossen. Zu Rehweiler (Unterfranken) 1840 geboren, hat er sich frühzeitig dem Studium der Theologie und insbesondere des Kultus zugeneigt, und mit 25 Jahren finden wir ihn im Dienst seiner heimatlichen Kirche. Er ist Pfarrer und Dekan in Schwabach gewesen, hernach Kirchenrat in Neustadt a. d. Aisch, Vorstand des Bayerischen Kirchengesangvereins, Ehrendoktor der theologischen Fakultät in Erlangen. Den Feierabend verlebte er in Neuendettelsau, der Wirkungsstätte Wilhelm Löhe's, und hier ist er am 30. Juli 1921 nach kurzem Kampfe heimgegangen.

Seine literarische Tätigkeit eröffnete Herold mit der Schrift „Passah, Passions- und Osterandachten" (1874). Zwei Jahre später finden wir seinen Namen, verbunden mit denen der Göttinger Professoren Ludwig Schoeberlein und Eduard Crüger, auf dem Titelblatt der neubegründeten „Siona", Zeitschrift für Liturgik und Kirchenmusik. Der Name dieses Organs, etymologisch anfechtbar, war vielleicht gerade darum bezeichnend und bedeutsam für seine Urheber. Das Blatt hat 44 Jahre bestanden und ist, lange Zeit von ihm allein, zuletzt von Herold's Sohne Wilhelm geleitet, am 1. Juli 1920 eingegangen. Inzwischen hatte der Verstorbene sein „Vesperale" erscheinen lassen (1885; 3. Aufl. 1907). Im Jahre 1890 folgte „Alt-Nürnberg in seinen Gottesdiensten", 1896 „Kultusbilder in 4 Jahrhunderten".

Wo er die Feder ansetzt, gibt er sich als Schüler und Freund Schoeberlein's, Löhe's, Herzog's (Erlangen), als Erben Winterfeld's, Tucher's, Layritzens. Die Erhaltung oder Wiederherstellung alter liturgischer Formen ist sein Programm. Das Alte ist gut, das Älteste das Beste. Diese Losung war natürlich auch in seiner konservativen Theologie begründet: „Willst du zur Linken, so will

[1]) Gedächtnisrede, gehalten zu Bückeburg am 21. Juni 1922 anläßlich des 6. Stiftungstages des musikwissenschaftlichen Instituts.

ich zur Rechten". Herold war Verfechter der strengsten liturgischen Stilgerechtigkeit und hätte wohl am liebsten das Kultusleben der evangelischen Kirche mit lehrgesetzlichen Bestimmungen geregelt gesehen. Sein Ideal war die reine Vokalmusik der alten Meister, — ein Ideal, an dem ihn die einzigartige kirchenmusikalische Größe J. S. Bach's nicht einen Augenblick irre zu machen vermochte. Bayer durch und durch, wiewohl nur Franke, war er auch im kirchlichen Sinne entschlossener Partikularist, und Philipp Wolfrum's vielseitigere Kunstbetätigung wurde diesem nur aus landsmannschaftlicher Nachsicht zugute gehalten. Auf den Tagungen des „Evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland" trat Herold's Standpunkt stets in markanter Ausprägung zutage. Nicht minder deutlich gab sich sein Einfluß bei den Bemühungen um Vereinheitlichung des deutschen Kirchengesanges nach Text und Ton zu erkennen. Seinen Wünschen entsprach es ohne Zweifel, wenn bei jenen Bestrebungen beispielsweise eine einheitliche Gestalt der Melodie des Lutherliedes für das ganze deutsch redende Gebiet an dem Widerstande Bayerns scheiterte. Allein der Partikularist war immer zugleich von heißer Sehnsucht nach dem erfüllt, was ihm als „ökumenisch" galt. Wie Herold in der „Siona" mit Vorliebe Stücke aus dem römischen Missale und Rituale in Erinnerung brachte, ja die von Päpsten vorgeschriebenen Gebete abdruckte, so hielt er eine nahe Fühlung mit Regensburg und Rom für seine Lebensaufgabe, und nach eigenem Bekenntnis begann er an fremdem Ort den Tageslauf gern mit einem Frühamt in der Schwesterkirche. Nach alledem wird man es verständlich finden, daß Herold, der bis dahin mit seinem Organe auf dem Felde der Zeitschriften Alleinherrscher war, es zunächst als eine persönliche Kränkung, ja als Kriegserklärung empfinden mußte, als 1896 Friedrich Spitta sich mit mir zur Herausgabe der „Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst" entschloß. Wir haben niemals polemisiert. Wir waren immer bemüht, Herold's unbestreitbare Verdienste um Reinigung des Herkommens und Säuberung des Geschmacks auf kultischem und kirchenmusikalischem Gebiete dankbar anzuerkennen. Nur fanden wir seine Lebensarbeit der Ergänzung bedürftig und wahrten ohne Parteilichkeit das Daseinsrecht eines anderen, eines freieren Geistes auf dem Boden des deutschen Protestantismus. Und so haben wir nicht wider, sondern nebeneinander unserer Kirche dienen wollen.

Der Mensch, der Christ Max Herold war uns stets verehrungswürdig. Aufrichtig fromm, bieder, gesinnungstreu und charaktervoll, gütig und brüderlich — so ist er uns begegnet, auch wo der stets Kampfbereite einmal schroff und borstig wurde bis zum Scheine der Rechthaberei. Ich habe wohl bis Mitternacht mit ihm gestritten und, Kammer an Kammer neben ihm nächtigend, ihn noch im Bette das Gefecht in Form des Monologes fortsetzen hören, wobei er seine unerschütterliche Überzeugung gelegentlich mit den Stiefeln und anderen Wurfgeschossen gegen Tür und Wand dröhnend bekräftigte. Wir waren ihm von Herzen gut. Und wenn wir einst ihm gegenüber das Recht der Lebenden vertraten, so bezeugen wir heute gern das Anrecht des Toten auf Pietät, Nacheiferung und Dankbarkeit. Er war ein Mann, nehmt alles nur in allem. Er war noch mehr. Have, pia anima, have!

Zur Musikauffassung des 13. Jahrhunderts[1]

Von

Hermann Müller, Paderborn

Hochverehrte Festversammlung!

Es war eine merkwürdige Zeit, das 13. Jahrhundert. Die Zeit der letzten Staufen und der letzten Kreuzzüge, der werdenden Universitäten und der sich allmählich durchsetzenden Gotik. In der Wissenschaft die Periode der Hochscholastik eines Alexander von Hales und Bonaventura, eines Albertus Magnus und Thomas von Aquin, während Meister Erwin über die Fassade des Straßburger Münsters und Meister Gerhard über die Maße des Kölner Domes nachsinnen, und Cimabue und Giotto eine neue Entwicklung der Malerei heraufführen.

Eine merkwürdige Zeit, das 13. Jahrhundert; auch mit dem Auge des Musikers gesehen. Die schöpferische Kraft für den einstimmigen Gesang, der über ein Jahrtausend der Tonkunst seinen Stempel aufprägte, erlahmt. Neue Geistesenergien melden sich an, die in langsamem und schwerem Ringen die mehrstimmige Gesangsmusik und die Instrumentalmusik zu ungeahnten Höhen heben sollen. Aber noch immer ist die Musik ein unentbehrlicher Bestandteil und eine unerläßliche Bedingung der allgemeinen Bildung. —

Darf ich Sie bitten, meine Damen und Herren, für einige Augenblicke die Erinnerung an Brahms und Wagner und Beethoven, an den majestätischen Händel und den unerschöpflichen Bach, an das leuchtende Dreigestirn der klassischen a-cappella-Periode, den Deutschen Orlando Lasso, den Italiener Palestrina, den Spanier Vittoria weit hinter sich zu lassen für einen kurzen Gang ins dreizehnte Jahrhundert?

Schon zu Anfang des 13. Jahrhunderts sehen wir in Oxford eine stark besuchte, blühende Universität. Sie zeigte in ihrem Wissenschaftsbetriebe bald einen ganz eigenartigen Charakter. Während nämlich die Denkrichtung der damaligen Philosophen auf dem Festlande, zumal auch in Paris, mehr der Metaphysik und der Spekulation zugewandt war, bevorzugte die Oxforder Schule besonders mathematisch-naturwissenschaftliche sowie linguistische Bestrebungen. Und diese der Oxforder Hochschule eigentümliche Richtung erreichte ihren Höhepunkt in Roger Bacon. Geboren in England zwischen 1210 und 1214, hatte er als Student von seinem berühmten Lehrer Robert Grosseteste reiche An-

[1] Vortrag, gehalten zu Bückeburg am 21. Juni 1922 anläßlich des 6. Stiftungstages des musikwissenschaftlichen Instituts.

regungen gerade nach der mathematisch-physikalischen Seite hin erhalten. Nachdem er eine Reihe von Jahren auch in Paris studiert hatte, dozierte er eine Zeitlang als Universitätsprofessor in Oxford. Um diese Zeit, vielleicht auch schon vor seinem Pariser Aufenthalte, trat er in den kurz vorher gegründeten Franziskanerorden ein. Als letztes bestimmtes Datum aus seinem Leben wissen wir, daß er 1292 noch ein Kompendium des theologischen Studiums herausgab. Wie schon erwähnt, ging sein Hauptinteresse auf die mathematischen Fächer, die physikalischen Disziplinen und die Sprachwissenschaften. Was er auf diesen Gebieten in sehr zahlreichen Schriften erarbeitet hat, müssen wir hier auf sich beruhen lassen; immerhin sei es gestattet, daran zu erinnern, daß Clemens Bäumker, sicher ein zuständiger Beurteiler, ihn „einen der bedeutendsten Denker und Gelehrten des Mittelalters" nennt.

Einen eigentlichen Musiktraktat, wie man wohl lesen kann, hat er nicht geschrieben. Wohl aber kommt er bei Gelegenheit wiederholt, zum Teil in recht ausführlicher Darstellung, auf die Musik und ihre Bedeutung zu sprechen. Vielleicht ist es möglich, bei ihm den einen oder anderen Gedanken zu finden, der ein neues Steinchen in den Bau unserer Musikwissenschaft einfügen könnte. Sicherlich hat es einen gewissen Reiz, einen Mann von der überragenden geistigen Kraft eines Bacon in seinen Auffassungen über Musik kennen zu lernen.

Ohne sich auf die Fragen der Definition und der Etymologie des Wortes „Musik" einzulassen und damit dem Musikwissenschaftler von heute zu den ungezählten Fragen aus der mittelalterlichen Musiklehre neue aufzubürden, beginnt Bacon mit der glatten Feststellung: Musica . . . secundum omnes auctores considerat sonum; die Musik hat es mit dem Klanglichen zu tun. Als Einteilungen der Musik kennt er die musica mundana, humana und instrumentalis, Weltenmusik, menschliche und instrumentale Musik. Diese Klassifikation ist bekanntermaßen ein antikes, näherhin neupythagoreisches Erbgut, das zumal durch den Einfluß des Boethius im Mittelalter allgemeinen Kurs hatte. Musica mundana sollte die Harmonie des Weltalls, vor allem die Harmonie der Sphären sein, musica humana sei die Harmonie zwischen Seele und Leib im menschlichen Organismus, und musica instrumentalis das Instrumentenspiel. Es ist selbstverständlich, daß ein Physiker wie Bacon die Lehre von der Musik des Weltalls (musica mundana) nicht unbesehen annahm. Er weiß von zwei verschiedenen Auffassungen der Vertreter der musica mundana. Beide lehnt er ab. Namentlich der zweiten Erklärung, die sich für die musica mundana auf die Verdünnung der Luft durch die Himmelsstrahlen beruft, widmet er eine längere Widerlegung. Sein Schluß ist: „nulla est musica mundana". Eine Musik des Weltalls, Sphärenmusik o. dgl. verwirft er unbedingt. Er läßt nur mehr die musica humana und die musica instrumentalis zu. Aber auch bezüglich der musica humana hat er seine eigenen Gedanken. Sie ist ihm keineswegs mehr, wie es bei Boethius der Fall ist, eine im menschlichen Organismus auf Grund der Harmonie zwischen Leib und Seele zu findende Musik. Sondern sie entsteht nach ihm im Menschen ex motione spirituum ad vocalem arteriam, ist ihm also gleichbedeutend mit Vokalmusik, ähnlich wie sein Landsmann Cottonius das instrumentum humanum als Stimme auffaßt. So läßt

Bacon nur zwei Arten der Musik gelten: una est circa vocem humanam, alia circa instrumenta (Vokal- und Instrumentalmusik), und er emanzipiert sich vom Zusammenhang der Musik mit dem Makrokosmus und Mikrokosmus. Längst vor Adam von Fulda, der ja seinen Musiktraktat erst 1490 schrieb, und wohl auch noch vor Joannes de Grocheo, dessen Abhandlung wir um rund 1300 anzusetzen haben.

Was die Instrumentalmusik zunächst angeht, so übernimmt er die Einteilung in Schlag-, Saiten- und Blasinstrumente aus Kassiodor. Es fällt auf, mit welcher Liebe Bacon von der Instrumentalmusik spricht. Er schwelgt in dem Gedanken, daß „instrumenta fierent musicalia secundum hujus scientiae arcana ceterarumque partium musicae . . . virtus jungeretur, ut non solum cantus promoveret, sed simul cum eo totius musicae potestas exquisita humanae melodiae motibus consimilibus et proportionibus aequalibus conformaretur", daß man nach den Geheimnissen der Musikkunst Instrumente baue und mit ihnen die Vokalmusik sich verbinden lasse, so daß so nicht bloß der Gesang gehoben werde, sondern die köstliche Kraft der gesamten Musik (totius musicae, vokal und instrumental) sich mit dem menschlichen Singen harmonisch verschmelze. Und wo er von dem Einfluß der Musik auf die Menschen und Tiere spricht, meint er, wenn das schon bei den landläufigen Melodien und den gewöhnlichen Instrumenten der Fall sei, „quid erit, si juxta ultima istius scientiae arcana fierent instrumenta exquisita et harmoniae electissimae, cum excellenti suavitate rhythmi et metri, ut omnes partes musicae in unum effectum delectationis perfectum convenirent?" Wie erst, wenn nach den tiefsten Geheimnissen dieser Kunst ausgesuchte Instrumente und auserlesenste Harmonien geschaffen würden mit ganz besonderer Süße der rhythmischen und metrischen Bewegung: der Eindruck auf Tier- und Menschenwelt müßte wunderbar sein. Freilich wissen viele davon nichts, „sed tamen verissima et ab omni sapiente recipienda", wahr ist es doch, und jeder Weise muß es annehmen. Wenn wir bedenken, daß zur Vokalmusik damals auch die gesamte redende Kunst in Prosa und Poesie sowie zum Teil die schauspielerische Kunst gehörte, so haben wir da im 13. Jhdt. — ich möchte fast sagen — einen sehnsüchtigen Blick nach dem Gesamtkunstwert der Zukunft. Jedenfalls wird man, zumal da Bacon auch den Bau von Instrumenten zur Instrumentalmusik zieht, den Eindruck nicht los, daß damals in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts in England sich eine kräftige Strömung zugunsten instrumentaler Musik geltend machte. In wie weit es gestattet ist, diese Gedankengänge Bacons mit der in jener Zeit ständig wachsenden Verwendung der Orgel bei kirchlichen Gesängen und mit dem uns aus jenen Tagen berichteten Bau großer Orgelwerke in England in Zusammenhang zu bringen, wage ich nicht zu entscheiden. Auch nicht, ob wir in diesen Gedankengängen vielleicht leise Anklänge oder wenigstens Vorboten erblicken dürfen für die jüngst wahrscheinlich gemachte Beteiligung von Instrumenten bei der kirchlichen Musik des 14. Jahrhunderts.

Hören wir, was Bacon über die musica humana, die Vokalmusik, weiß. Ihr erster Teil ist nach ihm die musica „melica, ut in cantu", also die eigentliche Gesangsmusik. Aber er rechnet zu ihr als fernere Teile auch die

musica metrica und die musica rhythmica, m. a. W. die Metrik und Rhythmik in der Poesie, und schließlich als vierten Teil die musica prosaica, die sich mit der Akzentuation und Interpunktion, mit der Lehre von den Distinktionen in Komma, Kolon und Periode und mit ähnlichen Fragen bezüglich der Prosa beschäftigt. Es sind lange Ausführungen, die Bacon der Metrik und Rhythmik und namentlich der musica prosaica, also den Fragen der Prosodie und Distinktion widmet, Ausführungen, deren Berechtigung für die Musik uns gerade in den letzten Jahren durch die Arbeiten von Staerk und Thibaut wieder nahe gelegt worden ist. Es mag Erwähnung verdienen, daß Bacon bei seinen langen Erörterungen nichts einfließen läßt vom sog. cursus; die Kunde vom Klauselgesetz ist zu seiner Zeit offenbar schon ganz verloren gegangen.

Besonderen Interesses scheint das wert zu sein, was Bacon über die Klanggeschlechter sagt. Er selbst betont die Wichtigkeit dieser Erörterungen, wenn er schreibt: „considerandum esset diligenter, ne mutetur harmoniae proprietas, quam sacrosancta ecclesia instituit a principio observari", es ist sorgfältig darauf zu achten, daß man nicht die Eigentümlichkeit des Klanggeschlechtes (harmoniae) verwische, wie es die Kirche von Anfang an hat beobachtet wissen wollen. Man hat freilich in neuerer Zeit versucht, diese eindringliche Mahnung Bacon's zum Festhalten an dem überkommenen Klanggeschlechte anders zu erklären. Man erinnerte nämlich an die im 12. Jahrh. durch die päpstliche Kapelle vorgenommene Revision und Vereinfachung des Offiziums, das als „officium curiae Romanae" vom jungen Franziskanerorden adoptiert und allmählich in der ganzen Kirche verbreitet wurde. Bacon habe, so glaubte man, nur für die Beibehaltung des alten Chorals, wie er nunmehr in der römischen Kirche geübt und vom Ordensgeneral Haymo offiziell geordnet war, eintreten wollen. Das ist aber eine Interpretation, die dem Sinne Bacon's an dieser Stelle in keiner Weise gerecht wird. Hören wir nur, wie er unmittelbar nach der Mahnung, die harmoniae proprietas inne zu halten, fortfährt: „Nam ... triplex est genus harmoniae", es gibt ein dreifaches Klanggeschlecht, „unum est ferox et immite", das erste ist wild und rauh, „aliud lascivum et dissolutum", das zweite ist schlüpfrig und ausgelassen, „tertium virile et constans", das dritte männlich und bedächtig. Das erste heißt diatonisch, das zweite chromatisch, das dritte enharmonisch. „Certe totius harmoniae modus ab ecclesia et sanctis institutus est enharmonicus", das kirchliche Klanggeschlecht ist das enharmonische; so soll nämlich der Sinn des Menschen zur besonnenen Freude angeregt werden, daß die Musik einerseits ihn nicht kindisch oder weibisch mache (die Spitze richtet sich gegen die Chromatik), anderseits ihn nicht durch rauhe Strenge bedrücke (das richtet sich gegen die Diatonik), sondern „vigor harmoniae" (die Kraft der enharmonisch gehaltenen Musik) soll ihn innerlich ergreifen und doch gleichzeitig mit süßer, reiner Freude erfüllen. „Non enim sanctam fidelium devotionem decet mollis et lasciva sonoritas"; denn für die heilige Frömmigkeit der Gläubigen ziemt sich kein weiches und schlüpfriges Musizieren; „nec rusticanus clangor silvestris competit", auch steht ihr kein bäuerisches, ungeschliffenes Klingen an, „sed moderata vis soni, quae et aures mulceat et mentem dulcius erigat ad superna", also eine maßvoll kräftige Musik, die gleichzeitig

dem Ohre schmeichelt und den Sinn mit größerer Süße nach oben hebt. Bacon faßt Diatonik und Chromatik als zwei Extreme auf, die wie alle solche Extreme „contra naturam hominis judicantur“, gegen die Natur des Menschen gehen. Heute wissen wir, daß die Mitteilungen der mittelalterlichen Musiktheoretiker über Chromatik im Choral durchaus ernst zu nehmen sind; ich brauche in diesem Kreise nur den Namen Gustav Jacobsthal zu nennen. Aber wir werden uns wohl oder übel daran gewöhnen müssen, auch unsere (einstweilen noch landläufigen) Auffassungen über die Enharmonik in der mittelalterlichen Musiktheorie und Musikpraxis von Grund auf zu revidieren. Die Musikpraxis wie die Musiktheorie des Mittelalters kennt Intervalle, die kleiner sind als eine Halbstufe; man hat sie faktisch im Choral gesungen und man hat — pro et contra — über sie disputiert. Gewiß: Bacon nennt an unserer Stelle Boethius als Gewährsmann, und es ist bekannt, daß es den Theoretikern des Mittelalters auf eine oder andere Spielerei mehr oder weniger nicht ankam. Aber Bacon ist viel zu sehr auf das mathematisch-physikalische Experimentieren eingestellt, und sein kritischer Sinn bohrt zu tief, als daß wir sein Zeugnis einfachhin als einen Nachklang früherer Theoretiker beiseite legen dürften. Was — um nur einige Namen anzuführen — Gastoué und Gmelch, Peter Wagner, Joh. Wolf und Georg Schünemann zur Sache an Material — teilweise von anderen Gesichtspunkten ausgehend — beigebracht haben, läßt den Wunsch als gerechtfertigt erscheinen, man möge auch die mittelalterliche Choraltheorie auf diesen Punkt hin im Zusammenhange nachprüfen. Vielleicht ist die Vermutung nicht allzu gewagt, daß die markige Gestalt des Roger Bacon eine Kunstübung (nämlich die regelmäßige Verwendung von Intervallen, die kleiner sind als der Halbton) zu schützen und zu decken suchte, die die zweite Hälfte des 13. Jahrh. noch gebrauchte, die aber damals schon hart ins Gedränge kam und uns heute (abgesehen von einigen tastenden Versuchen aus neuerer und neuester Zeit) nur mehr vom Oriente oder von den Zigeunern her bekannt ist.

Musica humana und instrumentalis sind unserm Autor die beiden Teile derjenigen Musik, die es mit dem sonus, mit dem Klange, zu tun hat. Aber Bacon kennt auch eine Musik, die sich nicht auf das audibile, sondern auf das visibile bezieht, deren Gegenstand also das Sichtbare, nicht das Hörbare ist. Dazu rechnet er die Kenntnis der rechten Art, durch Gesten, Tanz, Reigen usf. die Wirkung der Vokal- oder Instrumentalmusik zu erhöhen. Durch harmonische Gesten, Körperbewegungen u. dgl. soll das Auge erfreut werden, während durch die eigentliche Musik das Ohr befriedigt wird. Es ist Augustinisches Gedankengut, mit dem Bacon hier arbeitet. Aber wir erkennen: man braucht nicht den weiten Weg bis zu den alten Griechen zu machen, um für die Ideen der heutigen „rhythmischen Gymnastik“ Analogien zu finden.

Es wird uns nicht Wunder nehmen, daß ein Mann von der geistigen Spannkraft und scharfen Beobachtungsgabe Bacon's ein strenger Kritiker in musikalischen Dingen ist. So beklagt er es bitter, daß in der Kirche sich allmählich ein Gesang breit machte, der von der alten Würde und Kraft herabstürzte, in eine unzüchtige Weichheit gefallen ist und seine zarte und natürliche rechtschaffene Art verloren hat. Als Beweise für diesen Verfall nennt er drei Momente,

die sämtlich für die Musikgeschichte der damaligen Zeit von Interesse sind, nämlich erstens „novarum historiarum curiositas", also die Sucht nach immer neuen Offizien und Singweisen; die Ausbildung der Reimoffizien fällt eben in den Ausgang des 12. oder den Anfang des 13. Jahrhunderts. Ein fernerer Grund der Dekadence der Musik ist ihm die „prosarum lubrica inventio", das bedenkliche Erfinden von Sequenzen und (wohl auch) von Tropen; wir erinnern uns, daß gerade in dieser Zeit die Sequenzendichtung blühte. Und schließlich bedauert er drittens „multiplicium cantilenarum inepta voluptas", die törichte Lust an vielfältigen Kantilenen; man wird darin einen mißbilligenden Seitenblick auf die damals aufgekommene mehrstimmige Kirchenmusik sehen müssen, die wohl hie und da allerdings zu berechtigten Beanstandungen Anlaß gab. Jedenfalls vollzog sich um jene Zeit in der Tonkunst langsam eine Umwälzung, die m. E. viel tiefer ging und viel weiter griff als die Gärung im Musikleben unserer Tage. Man sieht: Bacon ist ein scharfer Beobachter, der sich nicht von Äußerlichkeiten gefangen nehmen läßt. Man höre auch, wie hart er die damaligen Dichter der neuen gottesdienstlichen Texte anläßt: „Quidquid a triginta annis factum est, est contra artem et contra veritatem"; alles, was auf dem Gebiete seit dreißig Jahren geschaffen ist, geht gegen die Kunst und gegen die Wahrheit, „est derisio officii divini", es wird der Gottesdienst dadurch geradezu lächerlich gemacht. Und er läßt wahre Keulenschläge fallen auf diese Textdichter, weil sie von Metrik und Rhythmik nichts verstehen. Ich weiß nicht, ob auch nur in einer einzigen Musik- oder Literaturgeschichte unserer Tage die Mitte des 13. Jahrhunderts, die Zeit der „Hochblüte des mehrstimmigen Motettes", die Zeit eines Thomas von Aquin und Thomas von Celano, einen so strengen Kritiker gefunden hat wie den Franziskaner und Oxforder Universitätsprofessor Roger Bacon, diesen Mann mit dem selbständigen Forschungstriebe und unbestechlichen Wahrheitssinn. Und wie geht er mit dem Sängerpersonal um! „Sie fälschen", sagt er, „mit ihrem Falsettsingen die männliche heilige Harmonie in knabenhaftem Sichgehenlassen und in weibischer Ausgelassenheit: possem ponere exempla, ich könnte Beispiele anführen von den größten Kathedralen und berühmten anderen Kollegiatkirchen, wo der ganze Gottesdienst durch die erwähnten Mißbräuche confunditur, verschandelt wird."

Wir können es mit Händen greifen: es ist dem Roger Bacon heilig ernst mit seiner Sorge um die Musik. Es sind zunächst die allgemeinen Wirkungen der Tonkunst, die seine Sorge um gute Musik rechtfertigen. Wo er diese Wirkungen der Tonkunst bespricht, bewegt er sich vielfach in Geleisen, die uns aus den so verdienstvollen Arbeiten von Hermann Abert über „Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik" und über „Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen" bekannt sind. Aber Bacon's Darlegungen haben auch, wie man leicht erkennt, eine persönliche Note.

Am Schluß seiner kleinen Abhandlung „Über das gegenwärtige Deutsche Theater" schreibt Schiller: „Der Weg des Ohrs ist der gangbarste und nächste zu unsern Herzen. — Musik hat den rauhen Eroberer Bagdads bezwungen, wo Mengs und Correggio alle Malerkraft vergebens erschöpft hätten." Diese unmittelbare Einwirkung der Musik auf Herz und Gemüt spricht Bacon

fast mit denselben Worten aus, indem er sagt: „Nulla ... magis via ad animum disciplina quam auribus patet.“ Und er fügt hinzu: Wenn sich also durch das Ohr die Melodie in die Seele senkt, so ist es zweifellos, daß sie von sich selbst aus — suapte natura — die Gesinnung beeinflußt und bildet. Die ethischen Wirkungen der Musik sind es zuerst, die Bacon hervorhebt. „Mores reformat“, sie wirkt sittlich veredelnd. Sie ist ja, wie Joseph Jungmann des Näheren darlegt, imstande, die psychischen Vorgänge der Freude und des Schmerzes, der Wehmut und des Mitleides, der Andacht und Ehrfurcht, der Liebe, Sehnsucht, Hoffnung und Reue rein physiologisch, von der psychologischen Seite der Erkenntnis des Inhaltes des gesungenen Wortes sehen wir hier natürlich ab, ich sage rein physiologisch hervorzurufen.

„Wie der Quell aus verborgenen Tiefen,
So des Sängers Lied aus dem Innern schallt.
Und wecket der dunklen Gefühle Gewalt,
Die im Herzen wunderbar schliefen.“

Und wie der Wanderer des Regenstromes Flut aus Felsenrissen brausen hört,

„Doch weiß er nicht, woher sie rauscht:
So strömen des Gesanges Wellen
Hervor aus nie entdeckten Quellen.“

Gewiß, es ist der Physiologie und Philosophie nicht leicht, diese „verborgenen Tiefen“ und „nie entdeckten Quellen“ der geheimnisvollen Macht der Musik auf das Herz und damit auf das Ethos des Menschen bloß zu legen; man braucht sich nur an die mühsamen Untersuchungen von Helmholtz und anderen zu erinnern. Aber daß die Musik physiologisch auf Gesinnung und Gesittung einwirkt, ist Tatsache. Und wenn die alten und die mittelalterlichen Theoretiker — Bacon nicht ausgenommen — mit naiv erzählten Beispielen diese Tatsachen zu belegen suchen: sie sind in der Sache selbst zweifellos auf dem richtigen Wege. Hermann Kretzschmar hat Recht: „Die Grundanschauung in der Lehre vom griechischen Ethos hat an Lebenskraft nichts eingebüßt.“ So erblicken wir auch in den neuzeitlichen Bestrebungen, die ethischen und kulturellen Werte der Musik wieder dem gesamten Volke und allen seinen Schichten zugänglicher zu machen, in Bestrebungen, wie sie z. B. in Leo Kestenberg's Buch „Musikerziehung und Musikpflege“ ihren Niederschlag fanden, eine glückliche und verheißungsvolle Anknüpfung an Traditionen, für die nicht nur der praktische Musiker, sondern auch der Musikwissenschaftler ein offenes Auge und ein warmes Herz haben wird.

Ähnliches wie von den ethischen Wirkungen der Musik gilt von ihren gesundheitlichen Wirkungen. Wo Bacon über sie im Anschluß an ältere Vorbilder redet, erwähnt er freilich auch den gesundheitlichen Wert des Atemholens beim Singen, also der „Lungengymnastik“. Indes er vergißt nicht, daran zu erinnern, daß durch den Gesang „animus hilarescit, ut totum corpus confortetur per mentis solatium“; der Geist wird froh durch den Gesang, und so gewinnt mittelst des seelischen Trostes der ganze Körper an Kraft. Mag sein, daß die einfache Ausdrucks- und Darstellungsweise des Mittelalters in diesen Dingen unserem mit Fachausdrücken überschütteten Wissenschaftsbetriebe nicht liegt. Die Grundgedanken erkennt auch unsere Zeit an, unsere Zeit, die

nicht bloß einen Max Reger zum Dr. med. promovierte, sondern auch der guten Musik immer mehr Eingang in die Krankenhäuser und Irrenanstalten und Krüppelheime zu verschaffen sucht, im Namen der Psychotherapie und im Dienste der leidenden Menschheit.

Die Beispiele, die Bacon schließlich drittens anführt, um die Wirkung der Musik auf das sensitive Leben der Tierwelt zu beleuchten, lassen sich heute durch die Forschungen etwa des Ornithologen Altum erheblich vermehren. Es sind dieselben Gedanken, die den Auffassungen von damals und von heute zu Grunde liegen. Nur daß wir heute Sorge tragen, sie physiologisch tiefer zu fassen, und versuchen, sie philosophisch genauer zu verstehen und zu begründen.

Neben diesen Erörterungen über die allgemeinen Wirkungen der Tonkunst bringt Bacon sehr ausführliche und eingehende Darlegungen über die Bedeutung der Musik für die Wissenschaft und Praxis der Theologie wie für das religiöse Leben überhaupt. Doch das sind Dinge, die uns hier nicht unmittelbar interessieren. Wohl aber dürfen wir den Wunsch aussprechen, es möchten unsere theologischen Fakultäten wie unsere Institute und Schulen für Kirchenmusik nicht so ganz an ihnen vorübergehen, wie damals der Priester und Levit an dem, der unter die Räuber gefallen war.

Eines ist sicher: in seiner feinfühligen und aufrichtigen Wertschätzung der Tonkunst bewährt sich unser Oxforder Gelehrter als treuer Sohn seines hl. Ordensstifters, des musik- und liederfrohen Poverello von Assisi, von dem Bacon selbst berichtet, er habe den Bruder Zitherspieler die süßesten Melodien spielen lassen, um so seinen Geist zu den Höhen überirdischer Harmonien zu erheben.

Bacon ist in der innersten Seele überzeugt von der Bedeutung der Musik, das Wort in seinem weitesten Umfange genommen. Darum betont er immer wieder mit großem Ernst die Notwendigkeit, die Musik auf eine wissenschaftliche Basis zu stellen und sich nach wissenschaftlicher Methode mit ihr zu beschäftigen. Nicht als ob er die Fragen der äußeren Technik und Praxis ablehnen oder gering anschlagen wollte. Indessen für die Technik und Praxis sorgten und arbeiteten die Kloster-, Dom- und Stiftsschulen in ausreichendem Maße. Das sind eben Sachen, die damals zum selbstverständlichen Bildungsgut und zum täglichen Brot des geistigen Lebens gehörten. Aber es lag Bacon daran, diese Musikübung seelisch zu vertiefen und zu verinnerlichen. Dazu ruft er die Musikwissenschaft auf; denn deren Aufgabe sei es, „dare causas et rationes", die ursächlichen Zusammenhänge zu erforschen und in das Wesen der Sache einzudringen. Alexander von Humboldt schreibt einmal von Bacon: „In dem, was unmittelbar auf die Erweiterung der Naturwissenschaften gewirkt hat, auf ihre Begründung durch Mathematik und durch das Hervorrufen von Erscheinungen auf dem Wege des Experimentes, ist ... Roger Bacon die wichtigste Erscheinung des Mittelalters gewesen." Meine sehr verehrten Damen und Herren, auch die Musikwissenschaft hat Anlaß, den Namen Roger Bacon nicht ganz in Vergessenheit geraten zu lassen.

„Wissen lehrt verrauschter Zeiten
Und der Stunde, die da flattert,
Wunderliche Zeichen deuten.

Und da sich die neuen Tage
Aus dem Schutt der alten bauen,
Kann ein ungetrübtes Auge
Rückwärts blickend vorwärts schauen."

Vier Studien zur Geschichte des deutschen Liedes

Von

Otto Ursprung, München

I. „Mein traut Gesell, mein liebster Hort", ein Neujahrslied aus ca. 1300[1]

Wer könnte heute noch dem Zauber dieses Liedes widerstehen? Es gehört zur alten Gattung der Liebesgrüße, steht somit den poetischen Liebesbriefen nahe, denen wir seit Ende des 13. und Anfang des 14. Jahrhunderts in der Literatur nicht gar selten begegnen. Es hat ausgesprochenen Durcharakter, ein instrumentales Vorspiel, durchkomponierte Form (im Gegensatz zum strophisch gegliederten [Reigen-]Lied mit Kehrreim) und eine geradezu modern anmutende melodische Führung. Welche köstliche Übereinstimmung besteht hier zwischen

[1] Die Quellen für unser Neujahrslied sind: a) mit Melodie: Staatsbibliothek München, Cod. lat. 7543, dem ehemaligen Augustinerchorherrenstift Indersdorf (bei München) entstammend, 14. Jhrh., auf dem letzten Blatt unser Lied, von späterer Hand (15. Jhrh.) eingetragen; Bibliothek Sangershausen (bei Erfurt) Cod. Logica, veröffentlicht mit beigegebener Phototypie von E. Jacobs und R. Freih. v. Liliencron, Ein alter Neujahrsglückwunsch usw. in Zeitschr. f. deutsche Philologie, Halle a. S., 32. Bd. (1900); die Mondseer Liederhandschrift, publiziert und bearbeitet von F. Arnold Mayer und Heinrich Rietsch, Die Mondsee-Wiener Liederhandschrift und der Mönch von Salzburg, Berlin 1894 (Acta Germanica 3, 4 u. 4); die Lambacher Handschrift (Wiener Hofbibliothek, erste Hälfte des 15. Jhrh.); daraus unser Lied aufgenommen in Mayer-Rietsch, a. a. O., 332. b) nur mit Text: Lochammers Liederbuch, bearbeitet von Friedrich Wilh. Arnold, Das Lochamer Liederbuch (in Chrysander's Jahrbücher für musikalische Wissenschaft, Leipzig, 1867) [s. u. die folgende Studie]; Augsburger Liederbuch von 1454, herausgegeben von J. Bolte in „Alemannia", XVIII, Bonn, 1890; einige Melodien hinzu in dem Aufsatz von Johannes Wolf, Das deutsche Lied des 15. Jhrh. (in Liliencron-Festschrift, Leipzig 1910). — Für die einschlägigen germanistischen Untersuchungen kommt außer F. Arnold Mayer, a. a. O., besonders in Betracht: Paul, Grundriß der germanischen Philologie II², 1901—09 (S. 302 ff.: Volkslied und Minnegesang im 14. u. 15. Jhrh.; Wackernagel-Martin, Geschichte der deutschen Literatur I, Basel 1879 (S. 331 ff. Weltliche Lyrik des Volkes); J. Schatz, Altbayerische Grammatik, Göttingen 1907; Ernst Meyer, Die gereimten Liebesbriefe des deutschen Mittelalters, Marburger Dissertation, Marburg 1898; Alb. Dauer, Das alte deutsche Volkslied usw. nach seinen festen Ausdrucksformen betrachtet, Leipzig 1909. — Zur musikalischen Charakteristik siehe außer obigen Werken noch H. Riemann, Handbuch der Musikgesch. I$_2$, Leipzig 1905 (S. 273 f. über Tonalität, Reim und Klauselbildung der Melodieabschnitte); H. Joachim Moser, Zur Rhythmik der alten Volksweisen, Z. f. M.-W. I, 299 ff.; derselbe, Die Entstehung des Durgedankens, I-MG., Sammelband XV. — Zum Thema Neujahrslied überhaupt: Im kulturellen Leben früherer Jahrhunderte hielt man auf die Übermittelung von Neujahrswünschen in künstlerischer Form große Stücke. Vgl. die weite Verbreitung unseres Liedes, die Neujahrslieder des Münches von Salzburg, des Oswald von Wolkenstein, das Darmstädter Ms. Hessische Hofbibl. 2225 (siehe Liliencron-Festschrift, Beitrag von Joh. Wolf), besonders aber auch Lochammer's und Schedel's Liederbücher, das Orgelstück „Domit ein gut Jare" in Paumann's Fundamentum organisandi; in unserm Zusammenhange wird uns auch Beckmessers Neujahrslied interessieren (mitgeteilt von O. Leßmann im Allg. Deutsch. Musikzeitung 1889); ferner die folgende vierte Studie, Gelegenheitsges. Anm. 16; an weiterer Literatur s. F. A. Mayer a. a. O., S. 446 f., wo indes die einleitende Bemerkung nicht ganz zutrifft; ferner Heitz,

Wort und Weise! Der Ton, den es anschlägt, ist so schlicht und warm; der Aufschwung bei den textlichen und musikalischen Höhepunkten ist ganz prächtig gelungen, und schließlich der aufquellende Jubel über die Liebesgewißheit ist sehr überzeugend getroffen und als Abschluß sehr wirkungsvoll.

Was Wunder, daß dies Lied auch den Alten es angetan und eine Verbreitung gefunden hat, wie nur wenige! Es ward gesungen von dem altbayrischen Salzkammergut bis hinunter nach Niedersachsen. Der Scholar trug es in das Skriptum ein, welches er 1388 in Erfurt nach den Vorlesungen der gestrengen Magistri Reverendi Waltheri und Ludovici de Serca über Logica anfertigte, und wollte sich mit ihm die Stunden trockenen Studiums versüßen. Ein Mönchlein in Indersdorf (bei München) verewigte es auf der letzten leeren Seite der „Prager Studenpostille", wo es sich nun ausnimmt wie eine Erinnerung an Elternhaus und ein trällerndes, minnigliches Schwesterlein oder gar wie ein zärtlich gepflegter Nachklang aus dem eigenen Lebensfrühling. Ihnen beiden war das Lied zum Erlebnis geworden, hat sie innerlich stark beschäftigt, so daß der eine in seinem Skriptum noch zweimal auf die erste Strophe zurückkam und der andere zuerst etwas fehlerhaft die süße Melodei für sich, dann sorgsam Wort und Weise zusammen, schließlich den Text noch einmal allein niederschrieb. Dann nahm in Augsburg ein gewisser „M. K.", vermutlich ein fahrender Schüler, der dort vorübergehend weilte, das Lied in die für einen Augsburger Liederfreund bestimmte Sammlung auf („Augsburger Liederbuch von 1454"). Auch den in hohen Kunstregionen schwebenden symphonista hat der holde Sang nicht ruhen lassen, bis er zu ihm einen rechten Diskant und Contratenor erfunden hatte. Jedoch Wolflein von Lochammer, welcher seinem berühmt gewordenen Liederbuch auch unser Lied mit dreistimmigen Satze einverleiben wollte, hat es bei seinem oft gerügten Leichtsinn und seinen geringen musikalischen Kenntnissen „glücklich" mit einem andern polyphonen Satze verwechselt; ganz abgesehen von der hier eigens vermerkten, jedoch zum originalen Text unmöglichen Repetitionsform stimmt vom Tonsatz aber auch keine Note mit unserem Liede überein! Ferner hielt es der sonst zuverlässige Schreiber [1] in der Mondseer Liederhandschrift unter den Liedern des Münches von Salzburg fest. Endlich erscheint es noch in der Lambacher Liederhandschrift, ist aber bereits zu einem Liebesbrief umgeformt und in ein höfisch zugestutztes Fräcklein gesteckt. Was F. Arnold Mayer [2]) von der gezierten Sprechweise und dem

Neujahrswünsche des 15. Jhrh., Straßburg 1900; Walter von zur Westen, Vom Kunstgewand der Höflichkeit. Glückwünsche usw. aus sechs Jahrhunderten, Berlin, 1921.

Nun kommt, wenn bei dem alten Lied der alte volksmäßige Ausdruck gestattet ist, ein herzliches „Abdanken" an einige freundliche Herren und an eine gute Laune des Zufalls: Herr Studienprofessor Dr. Scheidl ließ mich nämlich durch Herrn Bibliothekar Dr. A. Hartmann aufmerksam machen, daß in Clm 7543 „ein Lied" angehängt ist. Als ich mich nun über die germanistische Seite des Liedes mit Herrn Univ.-Prof. Dr. Otto Maußer besprach, hatte er zufällig eben den Jahrgang der Zeitschrift f. deutsche Philol. zur Hand, welcher das Lied nach der Sangershausener Handschrift mitteilt. Außerdem hat Herr Kanonikus Jos. Scheuerer, welcher an der Arbeit überhaupt regen Anteil nahm, mich besonders auf Schatz, Altbayer. Grammatik hingewiesen. Ihnen sowie mehreren Herrn der Staatsbibliothek München bin ich also zu vielem Dank verpflichtet.

[1]) A. a. O., S. 133 u. 153. [2]) A. a. O., Mayer, S. 17 u. ö., welcher jedoch an der Urheberschaft des Münches einen Zweifel offen läßt, Rietsch S. 202.

Mein traut gesell, mein liebster hort.

I. nach der Indersdorfer Handschrift.
II. nach der Sangershausener Handschrift.
III. nach der Mondseer Handschrift.

I. Mein trawt ge-sell mein lieb-ster hort wiß das dir wün-schent mei-new wort

II.*) Mein trut ge-selle min lib-ster hort wiße daz dir wun-schen my-ne wort

III. Mein traut ge-sell, mein höch-ster hort, wizz, daz dir wün-schen mei-ne wort,

bis auf den tag da sich das new-e iar an-vach vnd was zu ge-lükh ye ward er-dacht

busz vff den tag daß sich daz nu-ve jar an-vahet waz czu ge-luck ye wart er-dacht

auf den tag, so das iar an-vacht, waz zu ge-luk y ward er-dacht;

das werd all-zeit an dir ver-bracht vnd was ich meyd das dir versmacht des wirt

daz werde alleczyt an dir vol-bracht vnd daz ich myde waz dir vorsmacht so wer

das werd all-zeit an dir vol-bracht, vnd daz dich(!) meid, waz dir versmacht: **) so wurd

mein hertz in hohen freu-den gail wan dein ge-lükh das ist mein hail das ich bei dir

myn hertze in freu-den geil und dyn ge-lücke daz ist myn heil. wan ich by dir

mein herez in freu-den gail, wann dein ge-lück das ist mein hail, wy ich pey dir

nicht mag ge-sein so bin ich doch all-zeit das dein vnd du bist mein.

nicht mag ge-sin so bin ich doch alle-szeit daz din vnd du daz myn.

nicht mag ge-sein, so pin ich doch all-zeit das dein.

Übertragung und Rekonstruktion.

Mein trawt ge-sell, mein lieb-ster hort, wiß, das dir wünschent mei-new wort bis auf den tag, da sich das new-e iar an vach. was zu ge-lükh ye ward erdacht, das werd allzeit an dir verbracht, vnd was ich meyd, das dir versmacht, des wirt mein hertz in freu-den gail, wan dein ge-lükh das ist mein hail. das ich bey dir nicht mag ge-sein, so bin ich doch all-zeit das dein, vnd du bist mein.

*) Übertragung von R. v. Liliencron a. a. O.: Mein trut geselle, min lib-ster hort, wiße daz dir wunschen my-ne wort u.s.w.

**) Zunächst ist man versucht zu sagen, das ♮ sei charakteristisch für die Klauselbildung um 1450. Aber zu einer eigentlichen Klausel ist gar kein rechter Anlaß. Das ♮ trifft wohl etwas anderes, nämlich die musica ficta.

I. nach der Indersdorfer Handschrift.
II. nach der Sangershausener Handschrift.
III. nach der Mondseer Handschrift.

I. Mein traut ge-sell mein lieb-ster hort, wie das dir wün-schet mei-ne wort

II.*) Mein traut ge-selle mein lie-ster hort, wie das dir wün-schen my-ne wort,

III. Mein traut ge-sell, mein höchster hort, wizz, daz dir wünschen mei-ne wort,

bis auf den tag da sich das new-e jar an-vach vnd wan zu ge-lükh ye-ward er-dacht

huss vff den tag daß sich das nu-ve jar an-vahet ... ge-lück ge-dürt er-dacht

auf den tag, do sich das new-e jar an-vach, vnd was zu ge-lück ye ward er-dacht,

das werd all-zeit an dir ver-bracht vnd was ich meyd das dir versmacht das wirt

das werde allezyt an dir vol-bracht, vnd das ich myde was dir versmacht so wer

das werd all-zeit an dir vol-bracht, und das dich meid was dir versmacht; so wird

mein hertz in hohen freu-den gail vnd dein ge-lück das ist mein hail dar ich bei dir

mein hertze in freu-den geil und dyn ge-lücke das ist myn heil, wan ich by dir

mein hertz in freu-den gail, wann dein ge-lück das ist mein hail, wy ich pey dir

nicht mag ge-sein so bin ich doch all-zeit das dein vnd du bist mein.

nicht mag ge-sin, so bin ich doch alle-zyt der din, vnd du das myn.

nicht mag ge-sein, so bin ich doch all-zeit das dein.

Übertragung und Rekonstruktion.

Mein traut ge-sell, mein lieb-ster hort, wiß, daß dir wünschen

mei-ne wort bis auf den tag, da sich das new-e jar an-vach vnd was zu ge-lück ye

ward erdacht, das werd allzeit an dir vol-bracht vnd was ich meyd das dir versmacht das

wirt mein hertz in freu-den gail, vnd dein gelück das ist mein hail. wy ich bey dir nicht

mag ge-sein, so bin ich doch all-zeit das dein, vnd du bist mein

*) Übertragung von R. v. Liliencron a. a. O.

Mein trut geselle, min liebster hort, wiße daz dir wunschen, my-ne wort u. s. w.

**) Zunächst ist man versucht zu sagen, das ♮ sei charakteristisch für die Klauselbildung um 1460. Aber zu einer eigentlichen Klausel ist gar kein rechter Anlaß. Das ♮ trifft wohl etwas anderes, nämlich die musica ficta.

affektierten Gebaren der reichen Bauern und Bürger als Zeitströmung im allgemeinen schildert, haben wir da in einem konkreten Beispiele vor uns: Wir glauben ihn leibhaftig zu sehen, den hohlen Gecken, welcher, um „der Minne Orden und Regel" erfüllen zu können, bei unserm Liede nun die Anleihe macht, und es ummodelt, und sich gar nicht bewußt wird, daß er mit seinen geänderten Schlußversen einen schön eingekleideten Unsinn deklamiert und die Melodie brockenweise zwischen Dur und Dorisch schleudert, — wenn er nur am Schlusse sein „trawt allerliebstes frewelein" apostrophieren kann; wir haben ihn lebhaft vor Augen, diesen Urtypus eines Sixtus Beckmesser mit dem unverstandenen Lied, das in seinem Munde förmlich zur Parodie entstellt wird. — Das sind die weiten Wege, die unser Liedlein gegangen ist; das ist zugleich die kulturelle Umwelt, in welcher es lebte, und sind die Typen, welche es der Nachwelt überliefern sollten.

Hermann, dem Münch von Salzburg, ward von F. Arnold Mayer und Heinrich Rietsch die Ehre zugesprochen, der Verfasser des Liedes zu sein.[1]) R. v. Liliencron, welchem an der ihm allein vorliegenden Sangershausener Fassung wohl die neben einander stehende Verwendung von „mein" und „myn" aufgefallen war, suchte dagegen den Dichter in Norddeutschland.

Verdient nun die Aufzeichnung in der Mondseer Handschrift, welche bekanntlich in erster Linie für die Liedkunst Hermanns in Betracht kommt, einen solchen Vorzug, um daraufhin Schlüsse zu ziehen auf die Person des Dichters? Wohl bietet diese von sämtlichen Quellen die beste Redaktion der zweiten und dritten Strophe, aber ihre Überlieferung von Wort (erste Strophe) und Weise ist damit noch nicht ohne Einwand hinzunehmen. Denn ihr ist die originale Form mit dem charakteristischen Kurzvers und Binnenreim bereits abhanden gekommen. In der Lambacher Handschrift klingt diese noch etwas nach, ist in der Sangershausener Fassung noch deutlich erkennbar, in der Indersdorfer Fixierung aber verhältnismäßig am reinsten erhalten. An der originalen Form gemessen, ist nun sofort ersichtlich, daß die zweite und dritte Strophe, gegen deren Echtheit bisher weder von der Germanistik noch von der Literargeschichte Bedenken erhoben wurden, doch nur Zudichtungen sind, öde Reimereien, die jeden gedanklichen Fortschrittes entbehren, sich viel mit Gemeinplätzen behelfen, bereits nach der Art der kommenden Meistersinger mit Tautologien und gekünstelten Antithesen spielen und obendrein die charakteristischen Kurzverse mit Binnenreim von Anfang an außer Acht lassen. Dem Reimschmied der zweiten und dritten Strophe ist eben nicht mehr die originale Form vorgelegen. So sind also dem Texte bereits die Spuren eines zweimaligen Umbildungsprozesses ins Gesicht geschrieben: einmal von der originalen Form in der ersten Strophe [Indersdorf] zur korrumpierten Gestaltung [Sangershausen, noch stärker Mondsee[1])], und wieder von den zugedichteten Strophen [Mondsee] zu deren verderbter Fassung [Sangershausen].

---

[1]) Charakteristischer Weise überliefert gerade die Heimat — wie sich noch herausstellen wird — das Lied in ärgster Entstellung; denn hier ist es bereits alt und zersungen, während es in anderen Gegenden noch jung und frisch auftaucht.

Der *formale Aufbau* des Liedes, aus der Indersdorfer und Sangershausener Fassung herausgeschält, ist trotz einer kleinen bewußten Unregelmäßigkeit im Abgesang wahrlich nicht schlecht. Man sehe nur:

|: ◡–◡–◡–◡– :|	zweimal mit Reim a a	[melodische Cäsur auf Dominante]	= Aufgesang
◡–◡́– ◡–◡–◡–◡–	Halbzeile + Ganzzeile mit Binnenreim b b	[melodische Cäsur auf Tonika]	Veranlassung
|: ◡–◡–◡–◡– :|	dreimal mit Reim c c c	[melodische Cäsur auf Dominante]	= Hauptstollen
|: ––––◡––◡– :|	zweimal mit Reim d d	[melodische Cäsur auf Tonika]	Glückwunsch
◡–◡–◡–◡–	einmal mit Reim e		= Abgesang
◡–◡–◡–◡– ◡–◡–	Ganzzeile + Halbzeile mit Binnenreim e e	[melodische Cäsur auf Tonika]	Liebesgewißheit

Das ist eine der höfischen Kunst abgelauschte Form. Nach Gedankeninhalt und sprachlichem Ausdruck jedoch steht das *Gedicht* den höfischen Liebesliedern und den gereimten Liebesbriefen, die vor allem in der höfischen Poesie vorkommen, völlig fern. Nicht wie bei diesen soll ein Schwall von Phrasen oberflächliches Empfinden und konventionelle Gefälligkeit und unechte Geziertheit beschönigen helfen. Es finden sich in unserm Lied außer der feststehenden Anrede eher typische Redewendungen, wie sie in der Volkssprache und im Volksliede vorkommen; mit dem Inhalt der schlichten und ursprünglichen Empfindung stehen sie bestens in Einklang. Und die *Melodie* entspricht ganz dem Charakter des Gedichtes. Auch hier weist die durchkomponierte Form auf die höfische Kunst hin, während das volkstümliche Element in Tonalität, sowie in isometrischer und syllabischer Haltung sich ausdrückt und das Reigenlied in eingestreuten Tonwiederholungen leise anklingt. Vornehmheit und Natürlichkeit sind also auch in der Melodie in glücklichster Weise mit einander verbunden. Die innere Einheit geht also noch tiefer, als wir bereits einleitend bemerkt haben. Kurz, eine prächtige Schöpfung aus einem Guß!

Und schon sind wir imstande, die *Individualität des Dichters* zu erfühlen: er ist eine (im Schillerschen Sinne) naive Natur. Nicht einer von der Richtung der dörfischen Hofpoesie, welche die Art eines Neidhart von Reuenthal (gest. um 1246) oder Tannhauser (gest. um 1268) pflegt, die mit Bewußtsein sich volkstümlich geben, ländliche Stoffe im Stile des Minnesanges behandeln, aber nicht unmittelbar aus der Anschauung und Gesinnung des Volkes heraus dichten bezw. schreiben, mit ihren Versen vielfach sogar eine parodistische Tendenz verfolgen. Unser Dichter ist vielmehr ein Vertreter der gehobenen Volkspoesie, welche unter dem Einfluß eines Burkhart von Hohenfels (bis 1229), Ulrich von Winterstetten (bis 1269), Gottfried von Neifen (bis 1255) steht, gleich dem Kärntner Suneck und dem Salburger Steinmar. Im hohen 13. Jahrhundert lassen sich diese Richtungen noch klarer unterscheiden; seit dem Ende des 13. und Anfang des 14. Jahrhunderts aber nehmen höfisches Minnelied wie höfischer poetischer Liebesbrief immer mehr volksmäßige Elemente auf und finden sich zwischen Volkslied und Hoflied so mannigfache Übergänge, daß eine durchgreifende Scheidung nicht mehr möglich ist. Doch den Geist, welcher die literarischen Strömungen um 1300 beseelte, erkennen wir aus den angeführten Namen.

Dürfen wir es wagen, unser Gedicht mit einer Liedperiode von solchem Alter in Verbindung zu bringen? Ist der Abstand unserer Handschriften von der Epoche um 1300 nicht zu groß? Dafür, daß unser Lied erheblich älter ist als seine Aufzeichnungen, deren früheste in der Sangershausener Handschrift um 1388 erscheint, sprechen mehrere Gründe: zunächst die allgemeine Erfahrung, daß Volkslieder — in seiner Beliebtheit kommt unser Neujahrslied gewiß einem solchen gleich — „erst in der Zeit ihres Verfalles schriftlich festgehalten werden, wenn die mündliche Verbreitung keine allgemeine mehr ist; und die meisten und schönsten dieser Lieder reichen sicher ihrer Entstehung nach in eine viel ältere Zeit zurück".[1]) Noch deutlicher bekundet es der Umstand, daß unser Lied um 1388 bereits durch den oben erwähnten zweimaligen Umbildungsprozeß hindurchgegangen ist. Und ferner ist uns der Münch von Salzburg, dem es zugeschrieben wurde, geradezu Kronzeuge für ein bedeutend höheres Alter: Er hat den Neujahrswunsch mehrmals in Liedern zum Ausdruck gebracht (Lied Nr. 42, 57, 86), aber wie gekünstelt! Wie weit ist er vom ursprünglichen Charakter und natürlichen Ton eines solchen Glückwunsches entfernt! Noch mehr! Er hat unser Neujahrlied gekannt und sich sehr stark davon beeinflussen lassen.[2]) Damit wird nun die Feststellung des Alters eine mächtige Strecke noch über die Zeit des Münchs von Salzburg hinausgetragen, jener oben gekennzeichneten Periode um 1300 nahe gebracht.[3])

Wo ist das Lied entstanden? In welche Gegend werden wir da geführt? In die nachherige Heimat des Münches von Salzburg, oder nach Niedersachsen? Ein äußeres Argument, nämlich die Überlieferung in zumeist süddeutschen Handschriften, will auch eine süddeutsche Herkunft nahe legen. Ist dieser Hinweis zuverlässig genug und wird er durch innere Gründe noch verstärkt? Für einen ersten Augenschein verschleiert das Lied eher seine Herkunft, statt sie zu enthüllen. Denn im Süden wie im Norden taucht es auf mit Varianten und zugedichteten Strophen; im Süden wie im Norden hat sich der Text — ein Zeichen seiner Volkstümlichkeit — richtig akklimatisiert (vgl. traut, meinew usw. der Indersdorfer Fassung und trut, myne usw. der Sangershausener Redaktion). Aber da fällt Sangershausen dennoch mehrmals aus der Rolle: schon gleich zu

---

[1]) F. A. Mayer, a. a. O., S. 133. Siehe auch den später folgenden Aufsatz über Lochammer's Liederbuch.

[2]) Textliche Erinnerung kommt vor in Lied Nr. 58, Strophe 2. Auffallend sind besonders die zahlreichen melodischen Anklänge: In Lied Nr. 42: das Vorspiel, hier im Tonbereich einer Sext (Hexachord der gelehrten Kunstmusik!), ist im übrigen identisch mit dem unseres vorliegenden Liedes; ‚[da daz mit hail vol] kom an dir' — „[das ward allzeit] an dir verbracht", ‚das gelůgkleich hail' ganz ähnlich mit „wan dein gelůkh", ebenso der Abschluß der Melodie. Dabei ist Nr. 42 ganz kurz (fünf vierhebige Verszeilen)! In Lied Nr. 57: Melodie der ersten Textzeile ist fast identisch mit uuserm Vorspiel, vor Sch!uß bei ‚allezeit' ein Aufschwung ähnlich wie hier. In Lied Nr. 30 vorletzte Zeile: ‚czwar vnnsre hercz allczeit berait' = „das werd allzeit an dir verbracht". Also bei gleichen Worten die gleichen melodischen Wendungen! Über das weitere Ergebnis, daß der Münch die zweite und dritte Strophe zugedichtet hat, siehe die folgende Studie. — Über die Herkunft der melodischen Phrase mit der Akkordbrechung siehe ebendort die Ausführungen zu Lied Nr. 49 „Ich han in ainem garten gesehen", und das hat der Münch auch dichterisch erweitert! Die Anklänge in Lied Nr. 38 Zeile 2 und 6/7 und Nr. 43 Vorspiel und Textanfang treten weniger hervor, und sind wohl mehr unter melodisches Allgemeingut zu rechnen.

[3]) Das in der Indersdorfer Überlieferung auffallende ‚meinew' gibt lediglich einen Anhalt für eine oberste Altersgrenze; die Wandlung des mittelhochdeutschen meinin in meinew vollzog sich im 13. Jhrh., die Form meinew kommt dann noch später vor im 14. Jhrh.

Anfang mit dem vereinzelt dastehenden ‚Mein', dann im Verlaufe des Textes mit den vielen, das metrische Gleichgewicht störenden nachschlagenden Silben, besonders aber mit dem unverstandenen Binnenreim ‚tag — anvach bezw. anvahet', der laut metrischem Schema doch deutlich beabsichtigt war und unwiderleglich zu erkennen gibt: das Lied ist entstanden in einer Gegend, wo das g als Spirant gesprochen wurde. Diese Aussprache galt ehedem bis herab nach Altbayern [1]), jedoch nicht in Schwaben. So werden wir bereits durch die textliche Überlieferung ziemlich eindeutig auf Altbayern (einschließlich Salzkammergut) als Heimat des Liedes verwiesen. — Gerade der Umstand, daß die Weise uns ebenfalls in mehrfacher Fassung vorliegt, will indessen unsere Frage nach der Herkunft noch genauer beantworten. Sämtliche Quellen weichen in der melodischen Fassung von einander ab [2]). Davon sind kleinere Varianten, soweit sie lediglich unbetonte Auftakte von Perioden betreffen, zunächst nicht von besonderem Belang; sie kommen erst für eine allenfalsige Rekonstruktion der originalen Melodie in Betracht. Im übrigen aber stimmen die Indersdorfer und die Mondseer Überlieferung gut mit einander überein und lassen sich ihre Abweichungen wohl gegen einander abwägen. Erstere weist Einschiebungen auf, das ungrammatische, aber echt volksmäßige ‚und [was zu gelůkh]' sowie das pleonastische ‚[in] hohen [freuden]', welche immerhin den melodischen (!) Ablauf nicht zu sehr stören; bei letzterem macht sich die verderbte Stelle bei ‚auf den tag usw.' bereits empfindlicher bemerkbar. Die Sangershausener Fassung weicht von den beiden genannten erheblich weiter ab; sie berührt charakteristisches Tonmaterial (Ausmerzung des Quartintervalles, aufdringliche Unterstreichung der Dreiklangsschritte) und beugt namentlich bei ‚daß sich daz [nuwe] iar anvahet' die Melodie derartig ab, daß sie geradezu dorisch klingt und aus dem Rahmen des Dur fällt. Und wenn wir auf das instrumentale Vorspiel achten, dem Sangershausen wiederum fremd gegenübersteht, wird es vollends klar: Sangershausen kann die Originalität nicht für sich in Anspruch nehmen. — Endlich ziehen wir noch die vielen anderen Melodien der Mondseer Liederhandschrift zum Vergleich heran. Da kehrt ein Vorspiel im Bereich einer Quinte mit stufenweise abwärts schreitenden Ausklang oftmals wieder, stellen sich in der Gesangsmelodie, von den ungemein häufigen Dreiklangschritten ganz abgesehen, zahlreiche Anklänge an unser Neujahrslied ein; und gerade für die Auftaktvarianten der Indersdorfer Überlieferung, welche ohnehin unserm natürlichen Gefühl besser entsprechen als die der beiden andern Fassungen, finden sich so viele Belege, daß wir dieser unbedingt den Vorzug geben müssen.[3]) Da war also in den altbayerischen Landen mannigfaches, im Volke lebendes melodisches Allgemeingut vorhanden, aus dem der Sänger unseres Liedes, nachher der Münch von Salzburg u. a. m. geschöpft haben. Und noch eins! Hören wir das Vorspiel in derselben Tonfolge, nur mit der Betonung auf g (Dominante), nicht auch heute noch als Auftakt zu unserem bekannten bayerisch-österreichischen Ländler? Soll das nur

[1]) Vgl. J. Schatz, a. a. O. und namentlich die Carmina Burana.

[2]) Die Lambacher Fassung scheidet nach obiger Charakterisierung für unsere Untersuchung berechtigterweise aus.

[3]) Dazu fällt noch die einleitend hervorgehobene Sorgfalt, welche bei der Indersdorfer Niederschrift aufgewandt wurde, stark ins Gewicht.

Zufall sein? Oder hat sich da nicht eine primitive Form des instrumentalen Vorspiels erhalten; reichen sich hier nicht über Jahrhunderte hinweg alte und neuzeitliche Volkskunst die Hand? Nun verstehen wir auch, warum überhaupt der ganze Duktus der Melodie uns so modern anmutet und aufs angenehmste berührt. Um zum Schluß zu gelangen: wie vorher bei der Betrachtung des Textes, so kommen wir auch jetzt bei Untersuchung der Melodie auf einen bayerischen Kreis zurück — mit dem geographischen Mittelpunkt in Salzburg können wir nun hinzufügen, — wo die alte Liedkultur vor allem zu Hause ist, wo eine ganze Schar von Minnesängern ihre dem Volkslied oft so nahe stehenden Weisen hatte ertönen lassen. Diesem Gebiet ist also auch das herzige „Mein traut Gesell, mein liebster Hort" entsprossen.

Der dies Lied erfand, hatte seinen Geist noch genährt an der reinen Lyrik der Minnesänger und sich geschult an den Formen ihrer höfischen Kunst, war aber ebenso sehr durchtränkt von dem dichterischen und musikalischen Empfinden des Volkes. Ist das Lied vielleicht das Werk eines jungen glücklichen Menschenkindes, dem ein reiches Innenleben aufgegangen war und die rechten Worte und Töne zuströmten um dieses auszusprechen, dem es aber noch gebrach, die dichterische Form mit gleicher Meisterschaft zu handhaben? Jedenfalls gehört es zu den starken Talentproben, zu jenen Perlen der mittelhochdeutschen Lyrik, die wir trotz einem kleinen Schönheitsfehler um der feinfühlig erfaßten Stimmung und einschmeichelnden Weise willen herzlich lieben müssen.

Dem Wolflein von Lochammer aber sind wir etwas gram, daß er uns durch seine Unachtsamkeit um eines der interessantesten Tonstücke gebracht hat. Denn das dreistimmig gesetzte „Mein traut Gesell" hätte zwei unserer großen historischen Liedperioden mit einander verbunden, hätte eine Brücke geschlagen von der ausklingenden Zeit der Minnesänger hinüber zur anfangenden Epoche des polyphonen Kunstliedes.

Zur Notation: Indersdorf verwendet fünfzeilige Notenlinien, Doppelschlüssel C und F; die tildenförmigen Noten sind sehr regelmäßig geschrieben, der Text ist sehr genau unterlegt, das instrumentale Vorspiel deutlich von der Gesangsmelodie abgesetzt. Sangershausen bietet folgendes Notenbild: fünfzeilige Notenlinie, F-Schlüssel auf der zweiten Zeile; Noten und Text sind getrennt, die tildenförmigen puncta sehr eng geschrieben und gruppenweise zusammengefaßt, wobei die höchste Note einer Gruppe meist mit Virgastrich versehen ist. Notae reverberatae sind ganz unregelmäßig geschrieben, bezeichnen also keinen Trippeltakt[1]). Die Phototypie a. a. O. läßt gleich zu Beginn der Melodie eine Rasur erkennen, deren Bedeutung als Korrektur oder Lücke Liliencron nicht klar war; da er die Mondseer Liederhandschrift nicht zum Vergleiche heranzog, kommt er zu einer Lesart, von der wir nur den Anfang mitteilen. Die Mondseer Fassung ist entnommen F. A. Mayer, a. a. O. 331.

[1]) Vgl. Joh. Wolf, Handbuch der Notationskunde I 182 ff., wo auch mehrere deutsche Lieder aus dem 14.—15. Jhrh. wiedergegeben sind.

Das Liederbuch des Johann Heck

von

Wilhelm Krabbe, Berlin-Grunewald

Meusebach's unermüdlichem Sammlerfleiße verdankt die Preußische Staatsbibliothek mit ihren reichen und seltenen Schätzen an älterer deutscher Literatur bekanntlich auch eine stattliche Anzahl handschriftlicher Liedersammlungen, unter denen das Liederbuch des Studenten Clodius durch Nießen's verdienstliche Studie[1]) sozusagen populär geworden ist. Dieser kostbare Besitz konnte neuerdings durch ein weiteres, ebenfalls recht interessantes Stück in willkommener Weise vermehrt werden: es ist das Liederbuch des Johann Heck[2]), das, um zehn Jahre jünger, jenes ältere durch die Zahl der Texte erheblich übertrifft, wenn auch die mit Kompositionen versehenen Stücke in der Minderheit sind. Immerhin tritt das musikalische Element doch so sehr in den Vordergrund, daß auch bei ihm in erster Linie eine Untersuchung vom musikwissenschaftlichen Standpunkt geboten erscheint.

Die unscheinbare Oktav(Quart)handschrift, die schon Ludwig Erk gekannt und benutzt hat[3]), und von der neuerdings Curt Rattay in seiner Arbeit über die Ostracher Liederhandschrift (Halle 1911) wieder Notiz nahm, besteht aus 78 Blättern etwa der Größe 16 : 20 cm; die ursprüngliche Paginierung ist jüngst revidiert worden und ergibt nunmehr 153 gezählte Seiten. Die äußeren Blätter haben stark gelitten, überhaupt zeigt die Hs. viele Spuren fleißigen Gebrauchs; der alte völlig zerfallene Pergamenteinband mußte leider durch einen neuen (Hableinenband) ersetzt werden. Über den Namen des Schreibers sowie die Zeit der Abfassung gibt folgende Aufschrift auf dem vorderen Schmutzblatte (S. 1) erwünschte Auskunft:

Cantiones hae sunt descriptae ‖ a ‖ me ‖ Johanne Heckio ‖ Anno 1679 et 168[0] ‖ und weiter unten die Worte: Anno 1679 ‖ Bauren daß sind lose le[ute].

---

[1]) Wilhelm Nießen, Das Liederbuch des Leipziger Studenten Clodius vom Jahre 1669 (Viertelj. f. Musikw. VII (1891), 579 ff). Nach der literarischen Seite hin wurde diese Arbeit in dankenswerter Weise ergänzt durch Karl Emil Blümml, Zwei Leipziger Liederhandschriften des 17. Jahrhunderts, I. Die Liederhandschrift des Studenten Clodius, Lpz. 1910 (Teutonia X).

[2]) Sign.: Mus. Ms. 40275. Kurz beschrieben in den Miscellanea musicae bibliographica 3. 296. Die Hs. wurde im Jahre 1913 aus dem Nachlaß des auch als Volksliedforscher bekannten Studienrats Prof. Hermann Dunger in Dresden erworben, der sie seinerseits von dem dortigen, alteingesessenen Tier- und Jagdmaler Guido Hammer etwa 1875 zum Geschenk erhalten hatte (nach gütiger Mitteilung von Frau Prof. Dunger-Dresden).

[3]) Erk-Böhme, Deutscher Liederhort, 1894. I, S. XX und Nrn. 1539, 1693.

Wie man sieht, ist auch das Titelblatt von der Zerstörung nicht ganz verschont geblieben; bedauerlich ist besonders die Verstümmelung der zweiten Jahreszahl, die ebenso wie das letzte Wort der Ergänzung bedarf. Dieses letzte Wort ist ziemlich sicher als ‚leute' zu lesen, und die fehlende Zahl wird vermutlich eine 0 gewesen sein, wie aus dem vorausgehenden ‚et' zu entnehmen sein wird, obgleich sich aus der Hs. selbst Anhaltspunkte dafür ergeben werden, daß diese 1680 noch keineswegs abgeschlossen worden ist.

Über die Persönlichkeit des Schreibers Genaueres in Erfahrung zu bringen, gelang ebensowenig wie über den Ort der Abfassung feste Anhaltspunkte zu gewinnen. Daß Heck Student war, möchte auch ich mit Rattay[1]) bestimmt annehmen, obgleich sein Name in den Matrikeln der verschiedenen Universitäten nicht verzeichnet ist. Aber der Inhalt der Hs., namentlich so weit er sich nicht als Sammelgut erweist, spricht mit seinen fast ausschließlich aus Studenten- und Liebesliedern bestehenden Nummern, wobei auch die Zote nicht fehlt, mit seinen lateinischen, gemischtsprachigen und endlich mit vereinzelten, ins Lateinische übersetzten Stücken unbedingt für die Herkunft aus studentischen Kreisen. In dieser Vermutung bestärken uns persönliche Bekenntnisse, wie etwa S. 61, Str. 3 u. 4:

Wenn ich geschrieben hatte satt,
Auch mit Studieren mich abgematt,
So ging ich zu den Jungfern hin,
Erfrischte da mein Mut und Sinn.
Und das gar oft die gantze Nacht,
Bis das der helle Tag anbrach.
Dann hatt ich Sie erst satt geliebt,
In schöner Tugend mich geübt.

oder (S. 146):

Und der neuen Mode Brauch
Machet Geld und Gut zu Rauch.

Und weiter scheint mir die ganze Nummer 92 mit dem Schluß:

Gebet ihr Himmel hieraus zu erkennen,
Ob ich mit rechte leichtfertig zu nennen.

auf einen Studenten als Verfasser schließen zu lassen, der einmal auch (S. 117) unter ein Lied fremder Herkunft die Worte

Küssen, Küssen, Küssen

schreibt.

Sicher ist es, daß wir in Heck einen durchaus gebildeten Schreiber vor uns haben; denn einmal ist seine Schrift durchaus frei von Verstößen gegen die herrschende Orthographie (soweit es in damaliger Zeit überhaupt erlaubt ist, von einer solchen zu reden), und zweitens macht sie einen durchaus gewandten Eindruck. Sie bleibt allerdings nicht gleichmäßig dieselbe die ganze Hs. hindurch, und dieser Umstand könnte die Versuchung nahelegen, neben Heck noch weitere Schreiber für sie in Anspruch zu nehmen; so etwa einen anderen für die Seiten 68 ff. und 114 ff., die, unter sich wieder gleich geartet, eine etwas steilere Schrift zeigen, und einen dritten für die Seiten 54 bis 57 und 86 bis 95, die

[1]) a. a. O., S. 8. Anm. 1.

durch bräunliche Tinte und einen besonders festen, sicheren Ductus auffallen. Genauere Untersuchungen der Schrift ergeben indessen, daß dazu kein Grund vorliegt.

Dagegen berechtigen derartige Verschiedenheiten, namentlich auch hinsichtlich der Tinte und des Papiers, zu dem Schluß, daß die Fertigstellung unserer Hs. erst nach und nach vor sich gegangen, und daß sie nicht fortlaufend, Blatt um Blatt, geschrieben ist, daß vielmehr bald hier, bald dort ein Stück eingetragen wurde: Nur so erklärt sich auch die ungleiche Raumausnutzung; neben ganz eng, beschriebenen Seiten vorwiegend der zweiten Hälfte der Hs. kommen vorne solche vor die nur ganz wenig Text aufweisen; sogar völlig leere Seiten sind vorhanden (18/19). Auch begegnet es dem Schreiber einmal, daß e i n e Seite nicht ausreicht, daß aber für die Fortsetzung erst die nächstfolgende Seite benutzt werden kann, da die unmittelbar folgende bereits beschrieben ist (98 f). Aber auch der Umfang der Hs. hat nicht von vornherein festgestanden, denn die Seiten 81 bis 110 erweisen sich als ein späteres Einschiebsel, was sowohl aus der Beschaffenheit (Farbe) des Papiers ersichtlich ist, als auch noch besonders aus dem Umstand erhellt, daß auf S. 80 ein Lied mit Melodie notiert ist, während der zugehörige Bc auf S. 111 steht; die Sache erklärt sich nur dadurch, daß die Seiten 81 bis 110 später eingelegt und so Melodie und Bc von einander getrennt wurden. Später hat der Schreiber selbst nicht mehr gewußt, was es mit diesem alleinstehenden Basse für eine Bewandnis hatte; er strich ihn daher einfach aus.

Jedenfalls deutet dies alles darauf hin, daß die Fertigstellung der Hs. unsern Schreiber mehrere Jahre beschäftigt hat. Sicherlich bis zum Jahre 1683, denn bei der Nummer 114 finden wir ausdrücklich vermerkt: feci 1683 Juny; und Nummer 44, die Stratonica-Strophe, von der wir wissen, daß sie erstmalig 1684 gedruckt wurde, und ferner das dieser nachgebildete Lied von Hoffmannswaldau ‚Ich bin verletzt‘ (Nr. 45), das möglicherweise noch später entstanden ist, machen es sehr wahrscheinlich, daß der Abschluß der Hs. noch um einige Jahre später erfolgt sein wird.

Ganz im ungewissen sind wir über die Heimat des Schreibers sowie über den Ort der Abfassung der Hs. Dialektformen, die hierfür einen Anhalt bieten könnten, fehlen so gut wie ganz; denn mit einem vereinzelten, nach Süden weisenden „prav“ (S. 81) oder „Pandelier“ (S. 85) ist ebensowenig anzufangen wie mit dem gelegentlich auftauchenden, gemein mitteldeutschen Reim ‚umsonst: Gunst‘. Und wenn es in dem Liede ‚Höret ihr Uvers die seufzende Stimme‘, dessen Verfasser vermutlich Heck selber ist, heißt (S. 110):

Elbefluß, sammle worinne ich schwimme,
Sammle die tropfen und bringe mit dir,
Wenn man dich fragt, warum du so trübe,
Sage, von Thränen verführeter Liebe.

so geht daraus nur mit einiger Sicherheit hervor, daß irgendwo an der Elbe die Heimat unseres Schreibers zu suchen sein wird. Und da wir wissen, daß die Hs. eine lange Reihe von Jahren hindurch in Dresdner Familienbesitz gewesen ist, so dürfen wir vielleicht annehmen, daß sie auch hier entstanden ist.

Inhaltlich bietet das Liederbuch im Wesentlichen dasselbe Bild, wie die bisher bekannten, ihm zeitlich nahestehenden handschriftlichen Sammlungen. Nur ist, entgegen sonstiger Gepflogenheit, auch dem geistlichen Liede einiger Raum gewährt unter auffallender Vorliebe für solche Texte, die sich mit den Gedanken an Tod und Sterben befassen; und da andererseits unter den weltlichen Stücken Studentenlieder aller Art vertreten sind, und bei den Liebesliedern sowohl zahme wie auch derbe nicht fehlen, ja selbst das obszönste Eroticon einmal vorkommt (Nr. 60), so kann sein Inhalt doch ein ungewöhnlich bunter genannt werden. Über die Quellen der 132 Lieder (darunter 7 Wiederholungen), von denen 67 Nummern Kompositionen beigefügt sind, enthält die Hs., wie auch das die Regel zu sein pflegt, keinerlei Andeutung, doch läßt sich für etwa Zweidrittel von ihnen die Herkunft feststellen. Die Lieder gehören mit zwei Ausnahmen dem siebzehnten Jahrhundert an: dem ‚Mihi est propositum' aus den Vagantenliedern des mittelalterlichen „Erzpoeten" (Nr. 46) und den beiden Fassungen des einst sehr beliebten Liedes vom Knecht Hennecke (Nrn. 66, 67), dessen Entstehung ins 15. Jahrhundert zurückreicht. Hauptquelle für unser Liederbuch sind drei gedruckte Liedersammlungen des 17. Jahrhunderts, sämtlich mit Melodien, für deren besondere Beliebtheit in damaliger Zeit es auch sonst nicht an Belegen fehlt. Unter diesen steht an erster Stelle Gabriel Voigtländer's Odensammlung (erstmalig Sohra 1642 erschienen), aus der nicht weniger als 17 Stücke herrühren [1]), und zwar sind sie alle mit ihren Melodien übernommen worden. An zweiter Stelle folgen die den Voigtländerschen nach Art und Wesen eng verwandten Weltlichen Lieder des Georg Grefflinger vom Jahre 1651 (Frankfurt a. M.), die mit 14 Nummern vertreten sind [2]). Erst als dritter folgt der sonst von den handschriftlichen Liedersammlungen besonders gern benutzte Adam Krieger mit seinen Ariensammlungen von 1657 (Leipzig) und 1667 (Dresden), von denen die erste bekanntlich heute bis auf eine einzelne Instrumentalstimme und eine Anzahl handschriftlich erhaltener Stücke verschollen ist. 11 Nummern hat Heck von Krieger entlehnt, nicht durchweg mit den Melodien und unter grundsätzlicher Fortlassung der originalen Orchesterritornelle [3]). Diese drei Sammlungen sind es, die unserer Hs. in erster Linie ihr Gepräge geben und die somit den musikalischen Geschmack unseres Schreibers widerspiegeln. Auch bei ihm zeigt sich die Abneigung gegen das allzuverkünstelte und bis zur Unnatur entartete Lied der Zeit und die Rückkehr zu den gesunden Prinzipien der Einfachheit und Volkstümlichkeit, wie sie zuerst durch Johann Rist und seinen Kreis, dessen Lieder ja denen der Voigtländerschen und der Grefflingerschen Sammlung durchaus nahestehen, zur Geltung kamen, und die durch Krieger's ausgezeichnete Leistungen im neuen Lied zum ersten Male zu wirklich künstlerischer Bedeutung gelangten. Was das Liederbuch sonst noch an Liedern enthält, ist aus den verschiedensten Sammlungen genommen; so ist Rist selbst mit 2 Melodien aus der „Florabella" vertreten (Nrn. 33, 36), eine weitere (Nr. 117) stammt aus G. H. Schreiber's „Liebes- und Frühlings Knospen" (Frankfurt a. M. 1665). Unter den wenigen Chorliedern, die die Hs. enthält, herrscht der

[1]) Vgl. die Nrn. 49—56 und 93—102. [2]) Vgl. die Nrn. 37, 40, 41, 77—83, 104, 105, 127, 128. [3]) Vgl. die Nrn. 6, 17, 18, 19, 47, 48, 63, 65, 71, 72, 96).

Thüringer Johann Rudolph Ahle mit seinen „Geistlichen Arien" durchaus vor (Nrn. 1, 2, 10); daneben begegnet einmal des Berliner Crüger's „Praxis pietatis melica" (Nr. 11), weiter das sogenannte Gothaer Cantional (Nr. 4) und Wolfg. Karl Briegel (Nr. 8). Fügen wir schließlich noch hinzu, daß auch Heinrich Albert's Ariensammlung wenigstens mit einem Texte vertreten ist (Nr. 28), ebenso wie Enoch Gläser's „Schäferbelustigung" (Nr. 35), so ergibt sich, daß, vom geographischen Gesichtspunkt betrachtet, die Hauptliedzentren des nördlichen und mittleren Deutschlands in unserer Sammlung zu Worte gekommen sind.

Für die textliche Seite der Hs. ist das etwa 1670 gedruckte Neue Weltliche Liederbüchlein in der Meusebach-Sammlung der Preußischen Staatsbibliothek die ergiebigste Quelle; mit ihm hat das unsrige 15 Stücke gemeinsam, von denen aber nur 8 ausschließlich in ihm gedruckt überliefert sind [1]. Von bekannteren Dichtern sind des weiteren Finkelthaus, Schoch, Neukirch und Hoffmannswaldau vertreten. Bei unseren Quellennachweisen mußten natürlich auch die gleichzeitigen handschriftlichen Liedersammlungen herangezogen werden, wobei sich dann ergab, daß Heck's Liederbuch mit einigen von ihnen einzelne Stücke, vorwiegend Texte, gemeinsam hat [2]. So mit dem Liederbuch des Clodius [3], ferner mit der durch Blümml veröffentlichten Handschrift dreier Leipziger Studenten [4] und endlich mit der sogenannten Helmstedter Handschrift, die von Kopp beschrieben ist (vgl. Nr. 73).

Für etwa 40 Nummern haben sich, wie gesagt, gedruckte oder handschriftliche Vorlagen nicht nachweisen lassen; wir dürfen also wohl annehmen, daß sie teils von Heck selber verfaßt, teils im Kreise seiner Kommilitonen entstanden sind. Von zweien unter ihnen ist Heck's Autorschaft ausdrücklich bezeugt (Nrn. 114, 115); zwei weitere bezeichnet er als Parodien, die daher wohl ebenfalls ihm zuzuweisen sind (Nrn. 116, 118). Alle vier haben mit einer größeren Anzahl dieser incerta (meistens Liebeslieder) das eine gemeinsam, daß in ihnen offenbar persönliche Erlebnisse des Dichters behandelt werden. Sie sind in formeller Hinsicht durchaus nicht ungeschickt — es wird sogar einmal eine Nachbildung von Neander's 1680 erstmalig gedrucktem, metrisch immerhin kompliziertem Choral „Lobe den Herren", versucht und das etwas arg schwülstig geratene Liebeslied dessen berühmter Melodie angepaßt — und erfreuen durch ihren frischen, natürlichen, von der unleidigen mythologischen Spielerei freien Ton. Zum Teil sind es Liebeslieder im engsten Sinne, die die Schönheit und sonstige Vorzüge der Liebsten in Versen von mitunter überraschender Anmut besingen (Nr. 58); daneben hören wir aber auch bewegliche Klagen über die Sprödigkeit und den Unbestand der Auserwählten; sie wird mit mannigfachen Vorwürfen überschüttet, die, so bitter ernst sie unserm Studenten selber gemeint sein mögen, für uns einer gewissen Komik doch nicht entbehren (Nr. 92). Überhaupt scheint der Dichter nicht allzuvielen Glückes im Verkehr mit dem schönen

---

[1] Vgl. die Nrn. 21, 27, 30, 38, 60, 76, 88, 112, 122.

[2] Ich übergehe dabei wieder diejenigen Stücke, die diese Hss. aus gedruckten Quellen übernommen haben.

[3] Vgl. die Nrn. 13, 21, 32, 58. [4] Vgl. die Nrn. 23, 62.

Geschlecht teilhaftig geworden zu sein, was ihm augenscheinlich zu frauenfeindlichen Liedern Anlaß gegeben hat, die vor der Ehe und ihrem Ungemach warnen (Nr. 123):

In den Ehstand sich begeben,
Der verkürtzet mir das Leben;
Es erwecket mir Verdruß,
Wenn man ehlich leben muß.
Nein, ich will kein Weib nicht haben,
Freyheit kan mich besser la-laben.

Und ähnlich fällt er in der Schlußnummer seiner Sammlung ganz in den Ton seines Lieblinges Grefflinger, der mit Liedern dieser Art ja sozusagen tonangebend geworden war.

Daneben gibt es auch Trink- und eigentliche studentische Standeslieder; auch sie sind durchaus ungeschminkt, natürlich, manchmal aber auch recht derb im Ausdruck. Mit ihrer Vorliebe für Wortwitz und ihrem Wohlgefallen an Sprachmengerei geben sie uns ein getreues Bild von dem studentischen Leben und Treiben jener Zeit; sie würden für eine Sammlung älterer Studentenlieder ohne Zweifel Beachtung verdienen.

Das Unerfreulichste in unserem Liederbuche sind die nicht weiter bestimmbaren Kompositionen, in der Hauptsache Sololieder einfachster Art mit und ohne Bc, ferner einige 3—5stimmige Chorlieder, und auch ein paar französische Lautentabulaturen mit und ohne Text fehlen nicht [1]). Allenthalben aber ist die melodische Erfindung so dürftig und nichtssagend, die Technik des Satzes derartig unbeholfen und gegen alle Regel, die Tabulaturennotation so unzulänglich und fehlerhaft, daß wir kaum fehlgehen, wenn wir alle diese Nummern auf das Konto des Schreibers setzen. Er erweist sich damit, wenn wir ihn auch sonst in der Hs. musikalisch stark interessiert sehen, — übrigens läßt schon bei den entlehnten Stücken die Wiedergabe nicht immer auf die Vertrautheit des Schreibers mit den musikalischen Satzregeln schließen — im Ganzen doch als ein herzlich schlechter Musikant; es verlohnt sich nicht, auf Einzelheiten näher einzugehen, zumal an gehöriger Stelle hinlängliche Proben dieser Kompositionsversuche geboten werden.

Ich lasse nunmehr eine genaue Übersicht über den Inhalt der Hs. nebst Quellennachweisen folgen. Dabei sei bemerkt, daß von einer Behandlung der zahlreichen, mitunter regelrechter Parodie sich nähernden Textvarianten im allgemeinen grundsätzlich Abstand genommen wurde. Sie muß dem Literarhistoriker und Textkritiker überlassen bleiben, für dessen Untersuchungen sich die nachfolgende Zusammenstellung, wie ich hoffe, als geeignete Grundlage erweisen wird, deren Brauchbarkeit das beigegebene alphabetische Liederverzeichnis noch erhöhen soll.
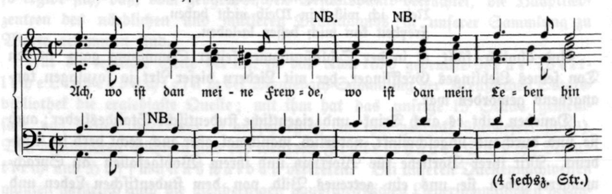
---

[1]) Obwohl sich für alle Tabulaturen die d moll-Stimmung (Adfad' f') zweifellos als die richtige erweist, mit Ausnahme der letzten, bei der Citrinchen-Stimmung (EGHdfishd') vorliegt, ist trotzdem keine einwandfreie Entzifferung zu erzielen, da bei den mit Text versehenen Stücken ein Einklang zwischen Metrum und musikalischem Rhythmus nicht besteht, und weil strichweise die Notierung, namentlich bei den Bässen, ganz fehlerhaft ist. Außerdem fehlt, mit einer einzigen kleinen Ausnahme, die unbedingt notwendige Andeutung des Rhythmus. (Herr Prof. Joh. Wolf unterstützte mich in liebenswürdigster Weise bei dem Entzifferungsversuch, wofür ihm auch an dieser Stelle bestens gedankt sei.)

Nr. 1. Jesus dulcis memoria. 4stimmiges Chorlied, 9 Textstrophen auf Seite 4/5. — Johann Rudolph A h l e; Geistliche Arien, 1660 ff. III, 3 (Preuß. Staatsbibliothek Mus. Ms.W [Winterfeld] 101 Nr. 188). Zum Text vgl. Joh. W o l f, DDT V, S. XIII.
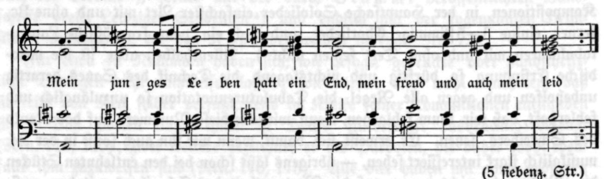
Nr. 2. Wir sehen als ein Luchs. 4st. Chorlied, 7 Textstr. auf S. 6/7. — A h l e, Arien III, 6 (Neudruck: DDT V, 23).

Nr. 3. S. 8/9 auf 5 Systemen:



Nr. 4. Ach das quelt Vatter undt Mutter Hertz. 5stimm. Chorlied, 6 Textstr. auf S. 11/12. — Cantionale sacrum, Gotha 1651 ff. III, 51 (Z a h n 2365).

Nr. 5. S. 13/14 auf 5 Systemen:
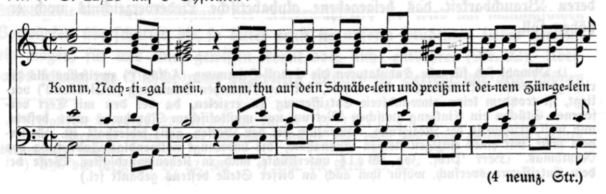


Zum Text vgl. Z a h n 4386 ff. und 8757 f.

Nr. 6. Schönste Diana. Melodie m. Bc, 4 Str. auf S. 16/17. — Adam K r i e g e r, Neue Arien 1667 (= K r i e g e r), IV, 6 (DDT XIX, S. 89).

Nr. 7. So soltu dann mein Liebichen. 2 achtzeilige Str. auf S. 16.

Nr. 8. O wundergroße Trew. 4st. Chorlied, 4 Textstr. auf S. 20/21. — „Geistliche Seelenmusic". D. i. Geist- und Trostreiche Gesäng . . . 3. Aufl. 1700. S. 224: aus Wolfgang Carl B r i e g e l's „Liederlust", ein Werk, das nachzuweisen mir nicht gelungen ist. Die 1. Aufl. der „Seelenmusic" erschien 1682; als ihr Herausgeber wird der St. Galler Prediger Christian H u b e r genannt (E i t n e r, Quellenlexikon 5, 217; Z a h n 5153 f.).

Nr. 9. S. 22/25 auf 5 Systemen:



Geschlecht teilhaftig geworden zu sein, was ihm augenscheinlich zu frauenfeindlichen Liedern Anlaß gegeben hat, die vor der Ehe und ihrem Ungemach warnen (Nr. 123):

In den Ehstand sich begeben,
Der verkürtzet mir das Leben;
Es erwecket mir Verdruß,
Wenn man ehlich leben muß.
Nein, ich will kein Weib nicht haben,
Freyheit kan mich besser la=laben.

Und ähnlich fällt er in der Schlußnummer seiner Sammlung ganz in den Ton seines Lieblinges Grefflinger, der mit Liedern dieser Art ja sozusagen tonangebend geworden war.

Daneben gibt es auch Trink- und eigentliche studentische Standeslieder; auch sie sind durchaus ungeschminkt, natürlich, manchmal aber auch recht derb im Ausdruck. Mit ihrer Vorliebe für Wortwitz und ihrem Wohlgefallen an Sprachmengerei geben sie uns ein getreues Bild von dem studentischen Leben und Treiben jener Zeit; sie würden für eine Sammlung älterer Studentenlieder ohne Zweifel Beachtung verdienen.

Das Unerfreulichste in unserem Liederbuche sind die nicht weiter bestimmbaren Kompositionen, in der Hauptsache Sololieder einfachster Art mit und ohne Bc, ferner einige 3—5stimmige Chorlieder, und auch ein paar französische Lautentabulaturen mit und ohne Text fehlen nicht [1]). Allenthalben aber ist die melodische Erfindung so dürftig und nichtssagend, die Technik des Satzes derartig unbeholfen und gegen alle Regel, die Tabulaturennotation so unzulänglich und fehlerhaft, daß wir kaum fehlgehen, wenn wir alle diese Nummern auf das Konto des Schreibers setzen. Er erweist sich damit, wenn wir ihn auch sonst in der Hs. musikalisch stark interessiert sehen, — übrigens läßt schon bei den entlehnten Stücken die Wiedergabe nicht immer auf die Vertrautheit des Schreibers mit den musikalischen Satzregeln schließen — im Ganzen doch als ein herzlich schlechter Musikant; es verlohnt sich nicht, auf Einzelheiten näher einzugehen, zumal an gehöriger Stelle hinlängliche Proben dieser Kompositionsversuche geboten werden.

Ich lasse nunmehr eine genaue Übersicht über den Inhalt der Hs. nebst Quellennachweisen folgen. Dabei sei bemerkt, daß von einer Behandlung der zahlreichen, mitunter regelrechter Parodie sich nähernden Textvarianten im allgemeinen grundsätzlich Abstand genommen wurde. Sie muß dem Literarhistoriker und Textkritiker überlassen bleiben, für dessen Untersuchungen sich die nachfolgende Zusammenstellung, wie ich hoffe, als geeignete Grundlage erweisen wird, deren Brauchbarkeit das beigegebene alphabetische Liederverzeichnis noch erhöhen soll.
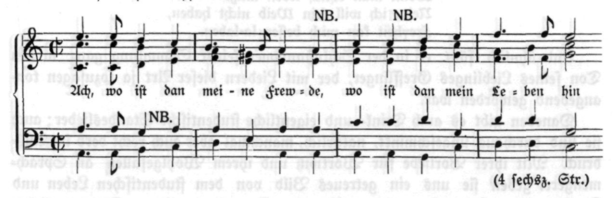
---

[1]) Obwohl sich für alle Tabulaturen die d moll-Stimmung (Adfad' f') zweifellos als die richtige erweist, mit Ausnahme der letzten, bei der Citrinchen-Stimmung (EGHdfishd') vorliegt, ist trotzdem keine einwandfreie Entzifferung zu erzielen, da bei den mit Text versehenen Stücken ein Einklang zwischen Metrum und musikalischem Rhythmus nicht besteht, und weil strichweise die Notierung, namentlich bei den Bässen, ganz fehlerhaft ist. Außerdem fehlt, mit einer einzigen kleinen Ausnahme, die unbedingt notwendige Andeutung des Rhythmus. (Herr Prof. Joh. Wolf unterstützte mich in liebenswürdigster Weise bei dem Entzifferungsversuch, wofür ihm auch an dieser Stelle bestens gedankt sei.)

Nr. 1. Jesus dulcis memoria. 4stimmiges Chorlied, 9 Textstrophen auf Seite 4/5. — Johann Rudolph Ahle; Geistliche Arien, 1660 ff. III, 3 (Preuß. Staatsbibliothek Mus. Ms.W [Winterfeld] 101 Nr. 188). Zum Text vgl. Joh. Wolf, DDT V, S. XIII.

Nr. 2. Wir sehen als ein Luchs. 4st. Chorlied, 7 Textstr. auf S. 6/7. — Ahle, Arien III, 6 (Neudruck: DDT V, 23).
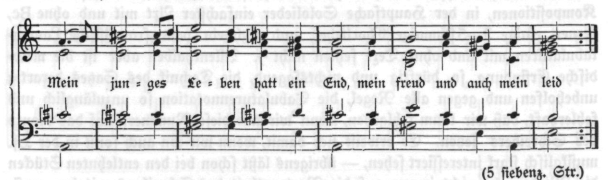
Nr. 3. S. 8/9 auf 5 Systemen:



(4 sechsz. Str.)

Nr. 4. Ach das quelt Vatter undt Mutter Hertz. 5stimm. Chorlied, 6 Textstr. auf S. 11/12. — Cantionale sacrum, Gotha 1651 ff. III, 51 (Zahn 2365).

Nr. 5. S. 13/14 auf 5 Systemen:



(5 siebenz. Str.)
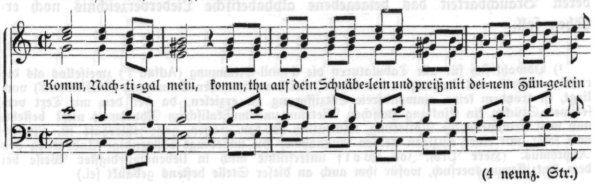
Zum Text vgl. Zahn 4386 ff. und 8757 f.

Nr. 6. Schönste Diana. Melodie m. Bc, 4 Str. auf S. 16/17. — Adam Krieger, Neue Arien 1667 (= Krieger), IV, 6 (DDT XIX, S. 89).

Nr. 7. So soltu dann mein Liebichen. 2 achtzeilige Str. auf S. 16.

Nr. 8. O wundergroße Trew. 4st. Chorlied, 4 Textstr. auf S. 20/21. — „Geistliche Seelenmusic". D. i. Geist- und Trostreiche Gesäng . . . 3. Aufl. 1700. S. 224: aus Wolfgang Carl Briegel's „Liederlust", ein Werk, das nachzuweisen mir nicht gelungen ist. Die 1. Aufl. der „Seelenmusic" erschien 1682; als ihr Herausgeber wird der St. Galler Prediger Christian Huber genannt (Eitner, Quellenlexikon 5, 217; Zahn 5153 f.).

Nr. 9. S. 22/25 auf 5 Systemen:
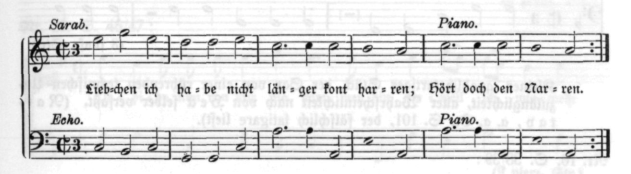


(4 neunz. Str.)

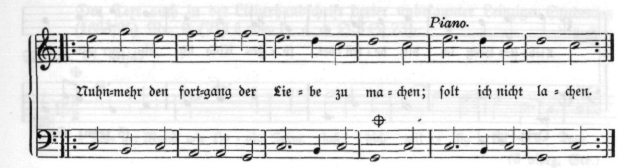
Nr. 10. Ach du Menschen Blum. 4st. Chorlied, 5 Textstr. auf S. 26/27. — Ahle, Arien IV, 8 (a. a. O., Nr. 166; Zahn 3273).

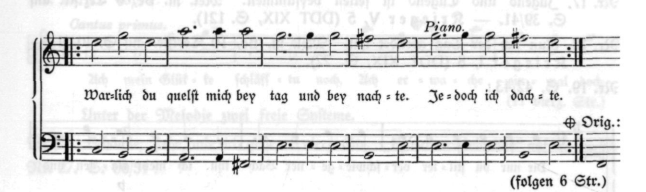
Nr. 11. Alle Menschen müssen sterben. 4st. Chorlied, 1 Textstr. auf S. 28/30. — Johann Crüger', „Praxis pietatis melica", 1642 ff.; in der Ausg. von 1690 unter Nr. 660 nur Mel. u. Baß, in der teilweise 4st. (24.) Ausg. vom selben Jahre (S. 1356) ebenfalls nur Mel. m. Bc.

Nr. 12. S. 31/33 = Nr. 5.

Nr. 13. S. 34/35:
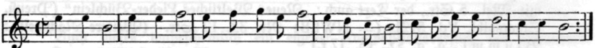






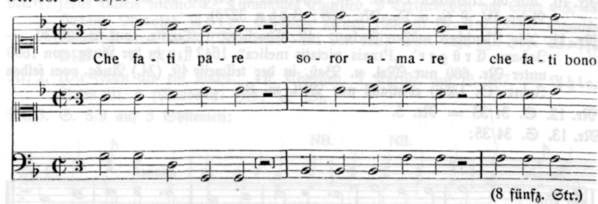
(folgen 6 Str.)

Das Stück, ein typisches Echoliedchen mit der Überschrift: „Die stoltze Melena antwortet ihrem Liebsten heimlich und gar hönisch", findet sich in etwas abweichender Fassung auch im Liederbuch des Studenten Clodius (1669) unter Nr. 54: „Ein Lied, worinne die Thame den Galahn auffzieht". (Abdruck: K. E. Blümml, Zwei Liederhandschriften des 17. Jahrh. Leipzig 1910 [Teutonia, X], S. 32 f.).

Nr. 14. S. 35:

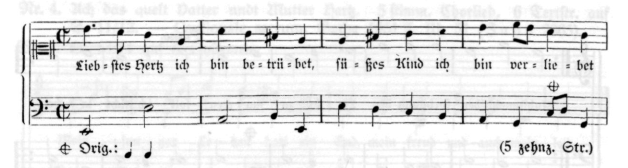


Nr. 15. S. 36/37:



Kleines, quodlibetartiges Stück, der Satz von einer rührenden technischen Unzulänglichkeit, aller Wahrscheinlichkeit nach von Heck selber verfaßt. (Rattay, a. a. O., S. 101, der fälschlich fatigare liest).

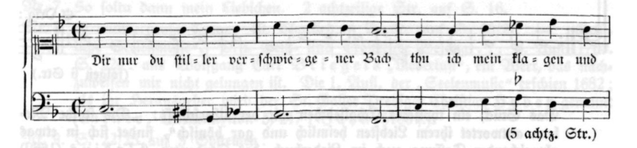
Nr. 16. S. 38/39:



Nr. 17. Jugend und Tugend ist selten beysammen. Mel. m. Bc, 6 Textstr. auf S. 39/41. — Krieger V, 5 (DDT XIX, S. 121).

Nr. 18. Nun sich der Tag geendet hat. Mel. m. Bc, 10 Textstr. auf S. 40/41. — Krieger I, 8 (DDT XIX, S. 22).
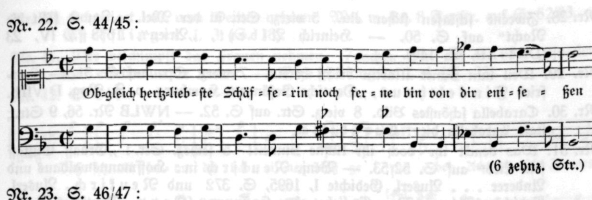
Nr. 19. S. 42/43:



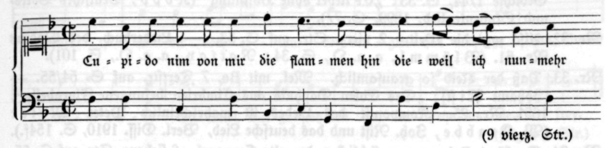
Nr. 20. Amanda, darf man dich wohl küssen. Mel. ohne Bc, 4 Textstr. auf S. 43. — Zuerst in Adam Krieger's verschollenen „Arien" von 1657, der Text von Schoch (Nießen, a. a. O., S. 589. Anm. 1 und Heuß, DDT XIX, Einl. u. S. 135).

Nr. 21. Laßt uns nur lustig sein. 3 vierz. Str. S. 43. — Clodius Nr. 28 mit Mel., 5 Str., der Text auch: „Neues Weltliches Lieder-Büchlein" (Preuß. Staatsbibl. Yd 5121 (= NWLB) Nr. 32, 12 Str. (Weitere Nachweise: Blümml, a. a. O., S. 17 f.)

Nr. 22. S. 44/45:
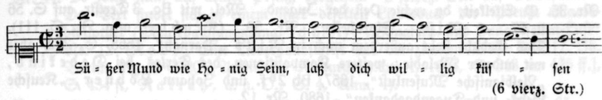


Nr. 23. S. 46/47:
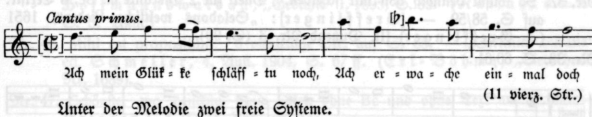


Der Text auch in der Liederhandschrift dreier unbekannter Leipziger Studenten (1683/95) Nr. 9 (Blümml, a. a. O., S. 73).

Nr. 24. S. 46/47:
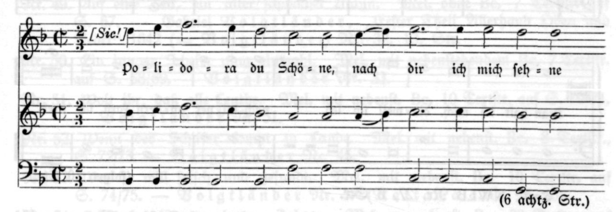


Nr. 25. S. 48/49:



Unter der Melodie zwei freie Systeme.

Nr. 26. Schönste, siehe, wie ich gehe. 8 vierz. Str.: „Ejusdem Melodiae" auf S. 48/49.

Nr. 27. S. 50/51:



Auch dieses wahrscheinlich ein eigener Kompositionsversuch des Schreibers. Text: NWLB Nr. 55.

Nr. 28. Zweene schlafen sicher ein. 5 vierz. Str. in der Mel.: „Itzund fällt die Nacht" auf S. 50. — Heinrich Albert, „Arien", 1638 ff., IV, 23 (DDT XII, S. 140).

Nr. 29. Weil nun Sanct Martin bricht herein. 7 vierz. Str. auf S. 51. — Gottfried Finckelthaus, „Deutsche Gesänge", Hamburg, o. J. Bog. D VIIb.

Nr. 30. Carabella schönstes Bild. 8 vierz. Str. auf S. 52. — NWLB Nr. 56, 9 Str.; statt Carabella hier: Caradilla.

Nr. 31. Was denckt ihr doch ihr kühne Sinnen! 5 sechsz. Str.: „Graaff Gustaff sein Lied" auf S. 52/53. — Benj. Neukirch in: Hoffmannswaldaus und Anderer . . . Auserl. Gedichte I, 1695, S. 372 und Neukirch, Auserl. Gedichte 1744, S. 33: „Er liebet ohne Hoffnung" (Kopp, Deutsches Volks- und Studentenlied, 1899, S. 77).

Nr. 32. Also jagt die Welt. 2 vierz. Str. auf S. 53. — Liederbuch des Clodius Nr. 61. (Blümml, a. a. O., S. 34; Rattay, a. a. O., S. 101).

Nr. 33. Daß der Neid so grausamlich. Mel. mit Bc, 7 Textstr. auf S. 54/55. — [Johann Rist]: „Des Edlen Daphnis aus Cimbrien besungene Florabella", 1651, Nr. 25. Komponist des Liedes ist wahrscheinlich Peter Meier (W. Krabbe, Joh. Rist und das deutsche Lied, Berl. Diss. 1910, S. 154f.).
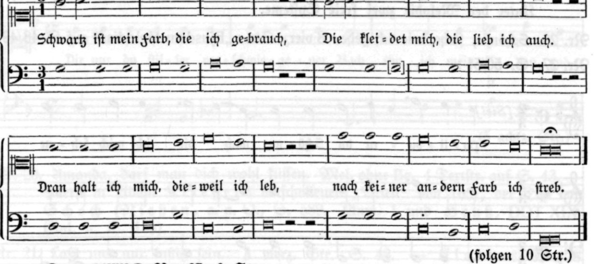
Nr. 34. Da kömt Johann von Schlicken, der alte Corporal. 6 siebenz. Str. auf S. 55.

Nr. 35. Ich liebe, du liebest, er liebet das lieben. 5 vierz. Str. auf S. 55. — Enoch Gläser, „Schäferbelustigung", 1653, II, 9 (vgl. auch Waldberg, Galante Lyrik, 1888, S. 89).

Nr. 36. O Eitelkeit, du rechte Pest der Jugend. Mel. mit Bc, 3 Textstr. auf S. 56 u. 57. — Rist, „Florabella", Nr. 50. (Krabbe, a. a. O., S. 111). Das Gedicht steht außerdem noch in Rist's „Parnaß", 1668, S. 272, aber mit anderer Melodie; weitere Kompositionen des Textes bei Dedekind, „Aelbianische Musenlust", 1657, Bb 2^{b} f. und Johann Löhner, „Keusche Liebs- und Tugendgedanken", 1680, Nr. 12.

Nr. 37. So wilstu dennoch von mir scheiden. Duett für 2 Discante m. Bc, 8 Textstr. auf S. 58/59. — [Grefflinger]: „Seladons weltliche Lieder", 1651 (= Grefflinger) III. Dutzend Nr. 3 (S. 99).

Nr. 38. S. 60/61:



(folgen 10 Str.)
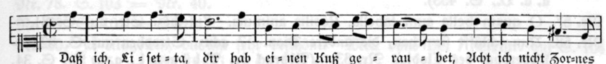
Text: NWLB Nr. 27, 6 Str.
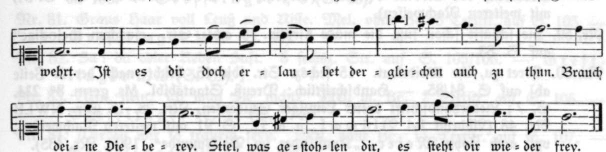
Nr. 39. O Jammer, Elend, Hertzeleyd. 10 vierz. Str. auf S. 61: „Von vormahls gehabter Liebe, im vorigen Thon."

Nr. 40. Schweiget mir vom Weiber nehmen. Mel. m. Bc, 8 Textstr. auf S. 62/63. — Grefflinger I, 3 (S. 18).

Nr. 41. Wer beschimpfft das Frauen nehmen. 7 achtz. Str. auf S. 63: „ejusdem toni contrariusque textus". — Grefflinger I, 4 (S. 22).

Nr. 42. S. 64:





(folgen 4 Str.)

Nr. 43. Ich kan wohl mit der Warheit sagen. 4 achtz. Str., deren Anfangsbuchstaben das Akrostichon J A H W bilden sollen, wobei man unter J H vielleicht den Namen unseres Schreibers vermuten darf, auf S. 64.

Nr. 44. So soltu nun, ach armer Printz, vergehen. 5 sechsz. Str. auf S. 64/65. — Der Text findet sich in einem stark defekten Liederbuch der Preuß. Staatsbibliothek (Meusebachsammlung, Yd 5151): „Jungfern- und Junggesellen-Lust" Nr. 12 (Kopp, Eine Liederhandschrift aus der zweiten Hälfte des 17. Jh. Berlin Mg 4° 720 [Archiv für Kulturgeschichte I, 1903, S. 318 u. 425 ff.], S. 434 f., Rattay, a. a. O., S. 4, Anm. 4).

Nr. 45. Ich bin verletzt durch deiner Augen Strahl. 6 sechsz. Str. auf S. 65. Hoffmannswaldau, „Gedichte" I, 1695, S. 337 (Rattay, a. a. O., S. 5, Anm.)

Nr. 46. Mihi est propositum. 6 vierzeilige Str. auf S. 65. — „Carmina burana", ed. Schmeller, 4. Aufl. 1904, S. 67 ff. (Erk-Böhme, „Liederhort" Nr. 1689).

Nr. 47. Schönste, wo denckstu hin. Mel. ohne Bc und ohne Text auf S. 66. — Krieger I, 4 (DDT XIX, S. 14).

Nr. 48. Höre, meine Schöne. Mel. ohne Bc und ohne Text auf S. 66. — Krieger IV, 1 (DDT XIX, S. 77).

Nr. 49. Auf eine Zeit, ein alter schwacher Mann. Mel. ohne Bc, 7 Textstr. auf S. 67. — Gabriel Voigtländer, „Erster Theil Allerhand Oden und Lieder" 1642 (= Voigtländer) Nr. 32, 13. Str.

Nr. 50. Ein junger Schefer ging einmahl. Mel. mit nebenstehendem Bc, 7 Textstr. auf S. 68/69. — Voigtländer Nr. 33.

Nr. 51. Wolt ihr, daß alle Leuthe. Mel. mit nebenst. Bc, 10 Textstr. auf S. 70/71. — Voigtländer Nr. 51.

Nr. 52. Wenn der Schiffer kompt zu Lande. Mel. mit nebenst. Bc, 8 Textstr., S. 72/73. — Voigtländer Nr. 45.

Nr. 53. Wer da will frisch und gesundt. Mel. mit nebenst. Bc, 10 Textstr. auf S. 74/75. — Voigtländer Nr. 57 (Rattay a. a. O., S. 16).

Nr. 54. Ich hab offt vor langen Jahren. Mel. m. nebenst. Bc, 30 Textstr. auf S. 76/77. — Voigtländer Nr. 59.

Nr. 55. Ach ich armes Mägdlein klage. Mel. mit nebenst. Bc, 35 Textstr. auf S. 78/79. — Voigtländer Nr. 60.

Nr. 56. Falscher Schefer ist es recht. Mel. m. Bc, zu 3 Textstr. [die 3. bricht nach der 2. Zeile ab]; die Mel. steht S. 80, der Bc S. 111. — Voigtländer Nr. 65, 9 Strophen. Der Text auch im NWLB Nr. 70 (Kopp, Archiv a. a. O., S. 453).

Nr. 57. O quam bella sunt tabella, Rosilis animula. 7 sechsz. Str. auf S. 81.

Nr. 58. Nun schläfft sie schon, die andere Dion. 7 achtz. Strophen auf S. 82. — Liederbuch des Clodius Nr. 63. (Abdruck bei Blümml, a. a. O., S. 34, mit weiteren Nachweisen).

Nr. 59. Sie schläfft schon süß, die müde Cirsilis. 8 achtz. Str. „ejusdem melodiae" auf S. 83.

Nr. 60. Höret zu, ihr Weideleut. 15 sechsz. Str. [die 15. bricht nach der 2. Zeile ab] auf S. 84/85. — Handschriftlich: Preuß. Staatsbibl. Ms. germ. 8º 234, S. 7; Liederhandschrift dreier Leipziger Studenten, Nr. 28, 17 Str. NWLB Nr. 48 (Abdruck bei Blümml, a. a. O., S. 91 mit weiteren Nachweisen; vgl. auch John Meier, „Kunstlieder im Volksmunde", 1906, Nr. 435).

Nr. 61. Schäfferin, was thustu doch gedencken. 6 vierz. Str. auf S. 86.

Nr. 62. Weil wir noch jünger sind. 8 vierz. Str. auf S. 87 als „Alia cantilena', bezeichnet. — Liederhandschrift dreier Leipziger Studenten, Nr. 2 (Blümml' a. a. O., S. 68; die hier erwähnte Str. 7 fehlt unserer Hs.)

Nr. 63. Hör meine Schöne, wie ich mich sehne. 4 zehnz. Str. auf S. 88/89, die zugehörige Melodie s. Nr. 48. (Vgl. auch Nr. 116).

Nr. 64. Singen, springen, lustig sein. 7 vierz. Str. auf S. 89. — (Abdruck bei Erk-Böhme, a. a. O., Nr. 1693; vgl. auch Rattay, a. a. O., S. 94).

Nr. 65. Schönste, wo denckstu hin. 6 siebenz. Str. auf S. 90, die zugehörige Mel. s. Nr. 47.

Nr. 66. Henninge serve, si voles. 14 fünfz. Str. auf S. 90/92; vgl. die folgende Nummer.

Nr. 67. Hennecke knecht wat woltu dohn. 14 fünfz. Str. „Eadem Germanice facta" auf S. 92/93. — Das einst sehr beliebte Lied vom Knecht Hennecke in niederdeutscher Fassung nebst lateinischer Übersetzung (Nr. 66); (vgl. den Abdruck bei Erk-Böhme Nr. 1539 mit weiteren Literaturangaben; ferner W. Krabbe, „Die Lieder Georg Niege's von Allendorf" [im Januar-Heft 1922 dieser Zeitschrift, S. 56]).

Nr. 68. Fillis linder doch die Schmertzen. 6 achtz. Str. auf S. 93/94.

Nr. 69. Ja, ja, es mag sein, da hastu mein Wort. 6 sechsz. Str. auf S. 94/95.

Nr. 70. Dencke nicht mein Lebens Leben. 6 sechsz. Str. auf S. 95.

Nr. 71. Die lob ich, die in dieser Zeit. Mel. mit Bc, 3 Textstr. auf S. 96/97. — Krieger V, 9 (DDT XIX, S. 39).

Nr. 72. O schöne Schäfferin, du Lust Gestalt. Mel. [nicht Duett] m. Bc, 5 Textstroph. auf S. 98 und 100. — Krieger II, 5 (DDT XIX, S. 39).

Nr. 73. Wo wütet Mars itzund. Achtz. Str. mit französischer Lautentabulatur auf S. 99. — Der Text in der Berliner Hs. Mgq. 720. Nr. 29, (Kopp, Archiv a. a. O., S. 430; vgl. auch Blümml, a. a. O., S. 107, 117).

Nr. 74. Wer böse Weiber rege macht. 2 sechsz. Str. mit französ. Lautentabulatur auf S. 101. — (Abdruck der 1. Strophe bei Rattay, a. a. O., S. 79).

Nr. 75. O Rosidora, du edele Flora. 7 sechsz. Str. auf S. 102. — Die in unserer Hs. nicht enthaltene Mel. zuerst in Adam Krieger's „Arien" von 1657; Liederbuch des Clodius Nr. 109 (DDT XIX, S. 158; Blümml, a. a. O., S. 52).

Nr. 76. Ich will Sie nicht, ich mag Sie nicht. 5 neunz. Str. auf S. 102. — NWLB Nr. 54.

Nr. 77. Ihr Brüder singt und stimmt mit an. 7 vierzeil. Stroph. auf S. 102. — Finckelthaus, „Deutsche Gesänge", Dviij; „Venus-Gärtlein" 1656 (ed. Waldberg, Halle 1890 S. XXIV, 28).

Nr. 78. S. 103 = Nr. 40.

Nr. 79. S. 104 = Nr. 41.

Nr. 80. Ja Mägdlein, du bist sehr beschönt. Mel. ohne Bc, 7 Textstr. auf S. 104 u. 105. — Grefflinger I, 6 (S. 28).

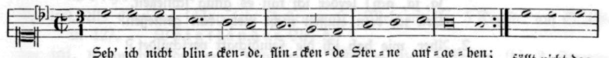
Nr. 81. Graus Haar voll Leuß und Nisse. Mel. ohne Bc, 5 Textstr. auf S. 105. — Grefflinger I, 10 (S. 45).

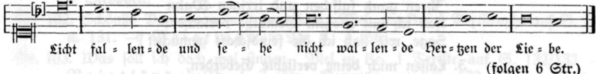
Nr. 82. Sa! du edler Reben Saft. 8 sechsz. Str. auf S. 105/106. — Grefflinger II, 2 (S. 52).

Nr. 83. Nein, nein, ich mag Sie nicht. Mel. m. Bc, 2 Textstr. auf S. 106. — Grefflinger IV, 11 (S. 174).

Nr. 84. Werden wir so traurig seyn. Mel. ohne Bc, 11 Textstr. auf S. 107. — Grefflinger IV, 12 (S. 180).
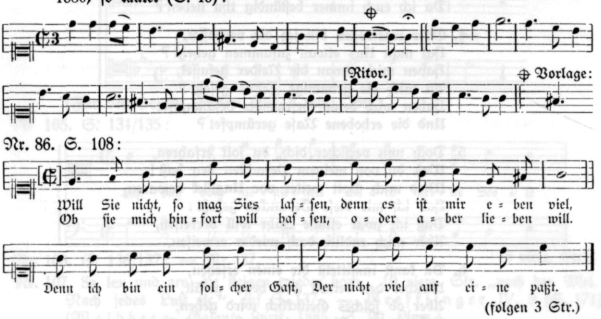
Nr. 85. S. 107/108:





(folgen 6 Str.)

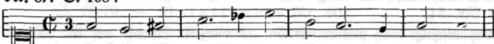
Die Melodie ist im Wesentlichen identisch mit der Urgestalt von Joachim Neander's berühmten Liede „Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren", das in der 1. Ausgabe seiner „Glaub- und Liebes-Übung", Bremen 1680, so lautet (S. 46):



(folgen 3 Str.)

Text: Georg Grefflinger, Celadonische Musa, o. O. 1663: „Das 6. Zehen der Stachellieder" Nr. 1, 5 Str.

Nr. 87. S. 108:



Nr. 88. Jetzund fällt die Nacht herein. 15 vierz. Str. auf S. 109. — NWLB Nr. 68 (Die Vorlage für dieses Lied bildet Opitzens „Jetzund kömmpt die Nacht herbey"; vgl. J. Meier, a. a. O., Nr. 171).

Nr. 89. Ihr Herrn, weil wir beysammen seyn. 9 vierz. Stroph. (deutsch-lateinische Mischpoesie) auf S. 109/110.

Nr. 90. Hic et haec et hoc. 9 vierz. Str. auf S. 110. — Das Stück berührt sich inhaltlich aufs engste mit Nr. 32.

Nr. 91. Höret ihr Uvers die seufzende Stimme. 4 sechsz. Str. auf S. 110/111 „in folgendes Lieds Melodey".

Nr. 92. S. 111:

1. Anterotinde was hab ich erfahren,
Wiltu versprochene Liebe nicht mehr;
Ist Sie verlassen durch Vielheit der Jahre,
Siehe, dein Celadon krencket sich sehr!
Ja, ja, ach! leyder ich kan es gnug schließen,
Weil ich dein Küssen nicht mehr kan genießen.

2. Aber, wie hab ich die Feindschaft verschuldet?
Hab ich dir etwas zu wider gethan?
Hab ich nicht deine Verwanten erduldet?
Ihren gantz falschen und irrigen Wahn
Hab ich mit großem Gemüthe verlachet;
Sage, wie hab ich die feindschaft gemachet?

3. Lassen mich deine verliebte Geberden,
Sehnlichs erinnern und kläglicher Thon
Endlich so trotzig und widern[?] werden?
Ist das der liebe verdieneter Lohn?
Soltet ihr jegen mir Grausamkeit üben,
Da ich euch immer beständig thu lieben?

4. Oder weswegen bin ich dir verhasset,
Hat man Uns etwan zusammen gehetzt?
Haben mich etwan die Neider gefasset,
An mich die grimmige Zehne gesetzt?
Haben mich deine Gefreundte beschimpffet
Und die erhobene Nase gerümpfet?

5. Doch nun versicher dich, du solt erfahren,
Was du von meinem Verachten den hast!
Wird mich Gott weiter vor Unglück bewaren,
Hab ich mir diese Gedancken gefaßt:
Daß ich zwar etliche Jahr will verreisen,
Aber mich endlich doch wieder erweisen.

6. Du kanst inmittelst dir einen ersehen,
Welcher den deinen was besser gefält,
Aber ob solches Gelücklich wird gehen,
Hab ich dem Himmel längst heimegestellt,
Gebet ihr Himmel hieraus zu erkennen,
Ob ich mit rechte leicht fertig zu nennen.

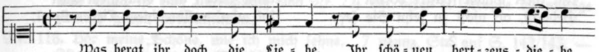
Nr. 93. Ich bin ein freyer Bauers Knecht. Mel. mit nebenst. Bc, 19 Textstr. auf S. 112/114. — Voigtländer Nr. 66.

Nr. 94. Geht ihr Höffling, gehet immer. Mel. m. nebenst. Bc, 26 Textstroph. auf S. 114/117. — Voigtländer Nr. 67.

Nr. 95. Fillis saß in einem Böttgen. Mel. mit nebenst. Bc, 1 Textstr. auf S. 118 u. 119. — Voigtländer Nr. 68. 17 Str.

Nr. 96. Ich will es nicht achten, ich will es nicht thun. Mel. ohne Bc, [System für diesen freigelassen], 6 Textstroph. auf S. 120/121. — Krieger III, 6 (DDT XIX, S. 66).

Nr. 97. S. 120/121:



(6 sechsz. Str. Für den Bc ist ein System freigelassen.)

Nr. 98. Wenn ich großen [Herren] soll. Mel. mit Bc, 9 Textstr. auf S. 122/123. — Voigtländer Nr. 3.

Nr. 99. Ihr allerliebstes Volck. Mel. mit Bc, 8 Textstroph. auf S. 124/125. — Voigtländer Nr. 6.
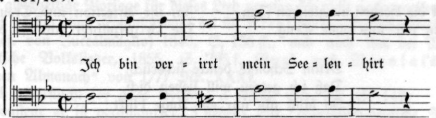
Nr. 100. Als Orpheus schlug sein Instrument. Mel. m. Bc, 5 Textstr. auf S. 126 u. 127. — Voigtländer Nr. 5.

Nr. 101. Komm her, du mein Instrument. Mel. m. Bc, 3 Textstr. [die 3. Strophe bricht nach der 3. Zeile ab] auf S. 128/129. — Voigtländer Nr. 8. 4 Strophen.

Nr. 102. Schönste Dame von [sic] der Zeyt. Mel. m. Bc, 1 Textstrophe auf S. 130 u. 131. — Voigtländer Nr. 9, 3 Str.

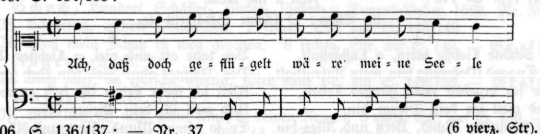
Nr. 103. Was soll ich doch wol singen. Mel. m. Bc, 1 Textstr. auf S. 132/133 — Voigtländer Nr. 1, 7 Str. Darunter auf S. 132: Franz. Lautentabulatur ohne Text.

Nr. 104. S. 134/135:



(Für den Bc ein System frei; 6 achtz. Str.)

Nr 105. S. 134/135:



Nr. 106. S. 136/137: = Nr. 37. (6 vierz. Str).

Nr. 107. Sa, lex und ars, die steigen wieder hoch. 10 vierz. Str. „nach der Mel.: Nach jedes Lust etc." auf S. 137. — Grefflinger IV, 9 (S. 171). (Waldberg, Galante Lyrik, 1885. S. 90, Anm.)

Nr. 108. Wer zu uns kömt herein, und trinckt von diesem Wein. 34 vierz. Str. auf S. 138/139.

Nr. 109. S. 139 : = Nr. 62.
Nr. 110. Die Mägdgens machens allezeit. 3 sechsz. Str. auf S. 139.
Nr. 111. Trachtet ihr Sinne doch wieder nach freuden. 6 sechsz. Str. auf S. 140.
Nr. 112. Wiltu so falsch nun wider mich seyn. 8 fünfz. Stroph. auf S. 140. — „Weltliches Liederbuch" Nr. 32. 13 Str.
Nr. 113. Nun, nun, mein Huhn, mein perlenes Kind. 5 vierz. Str. auf S. 141.
Nr. 114. S. 141 : feci seq. 4. 1683 quinto [?] Junij in der Mel.: Schwartz ist die farb etc.

1.
Wie oft binn ich ô süßes lieb
Aus heißer liebes flammen Trieb,
Üm ihret willen spazirt vorbei!
Gedacht, ob nicht zu sehn Sie sey.

2.
Wie mancher Gang war mir umsonst,
Zu finden ihre liebes Gunst!
Wie mancher aber auch geschah,
Daß ich das Liebgen öfter sah?

3.
So geht es mit der Liebe zu,
Bald hat man Müh, bald keine Ruh,
Weil man so oft an sie gedenckt.
Und dadurch ihr Gunst an sich lenckt.

4.
Ô Liebe, ô was thustu doch?
Spannstu Uns beid' ins Liebes Joch?
Ach laß Uns ziehn mit gleicher Treu,
Daß keinem seine Liebe reu'.

5.
Treib Uns fein sanft und züchtiglich,
So lieben wir nicht flüchtiglich,
Ach strick die Hertzen an gleichen Zug,
So lieben wir uns ohne Trug.

6.
Dis ist der Liebsten ihre Last,
Daß keine weder Ruh noch Rast
Kann haben ohn erlangtem Ziel
Und ohn' vollbrachtem Liebes-Spiel.

7.
Drum Venus sag ich noch einmal,
Wiltu Uns reihen in die Zahl,
So mustu beiden Kräfte gnug
Verleihn zu gleichem Liebes Zug.

8.
Alsdann so kan man sicher seyn,
Daß wir nicht liebn aus bloßem Schein,
Auch nicht üm dis und jenes Gut,
Sondern aus treuem Sinn und Muth.

9.
Also ist meine Lieb gestelt,
Ein ander lieb wies ihm gefelt;
Ich lieb getreu und ohne Schein,
Also thut auch die Liebste mein.

10.
Und daß Sie treue Liebe pflicht't,
Sagt mir Mund, Hand und Angesicht,
Ja, ihr Affection und Treu,
Die ich gespühret hab oft dabei!

11.
Drum Schönste dencke sicherlich,
Daß ich getreu will lieben dich,
So lang als nur ein Auge blickt:
Ja bis Uns gar der Todt erstickt.

Nr. 115. S. 142 : Alia a me facta.

im Thon: O schöne Schäferin etc.

1.
O Schöne Liebste mein, o Lustgestalt,
O Tugend Wohnung fein, mein Aufenthalt,
Dir sey ergeben mein gantzes Leben,
Und weil ich dein Diener bin,
Ey so nimm Mund, Hertz und Alles hin.

2.
So oft ich nur dich seh, o Lebenslust,
Thut mir mein Hertze weh, dir wol bewust;
Weil mir ergeben dein Hertz und Leben,
Und weil etc.

3.
Bey tage oft und viel, o Liebstes Kind!
Des Nachtes ohne Ziel, kein Ruh ich find:
Weil ich mein Leben dir hab ergeben,
Und weil ich dein Diener bin,
Ey so nimm Mund, Hertz und Alles hin.

4.
Wie hoff ich mannigmal, o Schönheit Pracht!
Zu seyn in deinem Saal, in deiner Macht.
Du wirst mir geben gewünschtes Leben,
Und weil etc.

5. Die Zeit ist hergenaht, o Liebste mein,
Daß ich hoff in der That bey dir zu seyn,
Du wirst im Lieben mit mir dich üben,
Und weil ich dein Liebster bin,
Ey so etc.

6. Leb wol zu jeder Frist, o ♡gen mein!
Weil du dieselbe bist, der ich allein
Mein gantzes Leben und Hertz ergeben,
Und darzu dein Diener bin,
Ey so etc.

7. Ich will doch nicht hiermit, o Seelchen mein,
Mein letzten Liebes Schritt andeuten, nein:
Du bleibst mein Leben, ich deins darneben,
Und weil du mein Schätzgen bist,
Ey so nimm Mund und alles was mein ist.

Das Stück ist eine Umdichtung von Nr. 72, mit deren 1. Strophe die unsrige ziemlich genau übereinstimmt.

Nr. 116. Hör meine Schöne, wie ich mich sehne. 7 neunz. Str. auf S. 142/143. — Ist eine Parodie von Nr. 63.

Nr. 117. Dorindgen, deine Pracht. Mel. ohne Bc, 5 Str. auf S. 143. — Georg Heinrich Schreiber, „Neuausgeschlagene Liebes- und Frühlings-Knospen" 1664, S. 56. 7 Str. Tonart des Originals ist G dur, während die Melodie in unserer Hs. in D dur steht; auch sonst geringe rhythmische und melodische Modifikationen.

Nr. 118. Dorindgen ist ein Weib, nun ist ihr zarter Leib. 6 sechsz. Str. „Variatio textus, ejusd. Melod." auf S. 143/144. — Obszöne Parodie der vorigen Nr.

Nr. 119. Pereo, ah pereo querelis. 8 vierzeil. Str. auf S. 144.

Nr. 120. Ah Amarillis sylvulas. 7 siebenz. Str. auf S. 144/145. — Das Stück ist eine lateinische Übersetzung von Rist's „Ach Amarillis hast du denn" (Galathea Avj), eins der beliebtesten Lieder des Wedeler Pastors, das in den gedruckten Liedersammlungen des 17. Jahrhunderts besonders oft wiederkehrt (vgl. auch „Venus-Gärtlein", ed. Waldberg, 1890. S. XXII, 28 f.)

Nr. 121. Lisamene, soll ich schweigen. 9 achtz. Str. auf S. 145/146.

Nr. 122. Rosilis mein ander ich. 6 achtz. Str. auf S. 146. — NWLB Nr. 31, 7 Str.

Nr. 123. In den Ehstand sich begeben. 3 sechsz. Str. auf S. 146.

Nr. 124. Es wohnt ein Müller an jenem Teich. 14 fünfz. Str. auf S. 147. — Eine gleichzeitige Vorlage für dieses Lied vermag ich nicht nachzuweisen; dagegen findet es sich ohne Schlußstrophe bei A. Kretzschmer, Deutsche Volkslieder, II, fortges. von Zuccalmaglio) 1840, S. 156 ff., und nach ihm bei Mittler, Deutsche Volkslieder, 1855, S. 265 f. Vergl. auch Nicolai's „Feynen kleynen Almanach" von 1777 Nr. XXXI.

Nr. 125. Ach! Verflucht sey alles leyden. 3 sechsz. Str. auf S. 147.

Nr. 126. Monsieur er ist veramourirt. 3 siebenz. Str., französisch-deutsche Mischpoesie auf S. 147/148.

Nr. 127. Mein Kind, gehab dich wohl. 7 vierz. Str. auf S. 148. — Johann Georg Schoch, Hundert Schäffer-, Hirten-, Liebes- u. Tugend-Lieder, 1660. Nr. 58.

Nr. 128. Schläffstu, wehrte Philomene. 7 sechsz. Str. auf S. 148/149.

Nr. 129. Weil mein Schatz ist weg gezogen. 6 sechsz. Str. auf S. 149. — Grefflinger I, 5 (S. 24).

Nr. 130. Steh auff, du irdische Göttin. Mel. ohne Bc, auf S. 149/150. — Grefflinger II, 3 (S. 55).

Nr. 131. Hier lieg ich nun, mein Kind, in deinen Armen. 5 vierz. Str. auf S. 150. — „Bergliederbüchlein" S. 53, Nr. 43, 7 Str. (Kopp, a. a. O., S. 434).

Nr. 132. S. 150: zu französischer Lautentabulatur:

Wer ein Jungfrau nehmen wil,
Muß sich wol umbschaun,
Den betriegt das Glück im Spiel,
Der zu leicht thut traun.

Es heiß alles Jungfraun nehmen,
Aber, aber glaube mir:
Man kan offt den Finger klemmen
In der angel weiten Thür.

Verzeichnis der Liedanfänge

(Die eingeklammerten Zahlen unmittelbar hinter dem Text weisen auf die Originalnummern der Hs. hin; ein vorgesetztes * bedeutet: mit Komposition; steht das * in der Nummernkolumne bei einer von zwei Nummern, so besagt das, daß nur dem einen der wiederholt vorkommenden Stücke die Komposition beigefügt ist.)

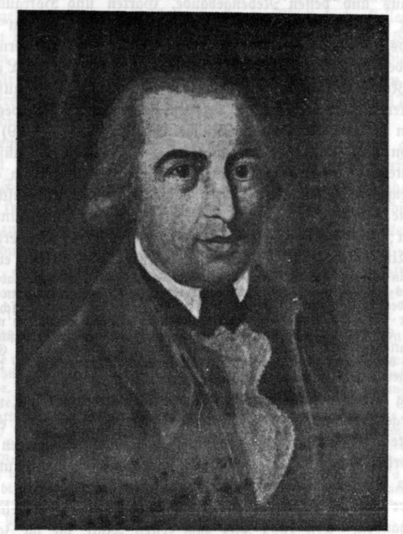
Johann Gottfried Vierling

(1750—1813)

Von

Karl Paulke, Meiningen

Johann Gottfried Vierling ist ein Kind der Thüringer Berge; seine Wiege stand in Metzels, einem freundlichen Kirchdorfe am Fuße des



Joh. Gottfr. Vierling.
Original im Heimatmuseum zu Schmalkalden
(Photograph Stitz, Schmalkalden.)

Dolmar — dem „Rigi" Thüringens — gelegen. Hier erblickte er am 25. Januar 1750 das Licht der Welt. Der Eintrag im Kirchenbuch [1]) lautet:

[1]) Kirchenbuch für Metzels, Wallbach und Christes vom Jahre 1670—1793, S. 277.

Metzels, den 25. Jan. 1750.

Johann Gottfried, Herrn Johann Wilhelm Vierling Gastwirts allhier Söhnlein, Gevatter Johann Gottfried, Mstr. Joh. Georg Reumschüssels Hufschmidt und Kirchen Eltesters Sohn.

Seine Eltern waren:

Johann Wilhelm Herrn Lorenz Vierling Schultheißens Eheleibl. ältester Sohn und

Apolonia Mstr. Johann Georg Reumschüssels, Hufschmidt, Kirchenältester und Beständigen Heilgen Mstrs. allhier Eheleibl. älteste Tochter [1]).

Das Geburtshaus Vierling's steht heute noch und ist — abgesehen von geringen baulichen Veränderungen — im alten Zustande erhalten; eine bescheidene Holztafel erinnert an den einstigen Thüringer Orgelmeister. Es ist das einzige Nachbarhaus am Tum (Thum), unter welchem Namen „sämtliche (ehemaligen und jetzigen) kirchlichen Gebäude: die Kirche und der sie umgebende Friedhof, das Pfarrhaus und dessen Nebengebäude, Garten und Hofraum, sowie die Küsterei (jetzt Schule) mit ihren Nebengebäuden begriffen werden" [2]).

Hier wuchs Johann Gottfried mit seinen beiden Brüdern — Johann Martin, dem Erben des väterlichen Besitzes, und Johann Lorenz, dem nachmaligen Konsistorialrat und Hofprediger in Meiningen — auf.

Den ersten Unterricht erhielt er bei dem Lehrer und Küster des Ortes; von ihnen kommen in Betracht Johann Michael Ebert (1747—1759) und Martin Sittig (von 1759 an). Seine Anlagen und Fortschritte müssen für den Vater ermunternd gewesen sein; denn wir erfahren, daß er ihm eine Zeitlang sogar einen eigenen Informator gehalten hat. Außer den Wissenschaften wurde aber auch, wie das ja in Thüringen selbstverständlich ist, die Kunst der Musik eifrig gepflegt; der damalige Lehrer Sittig war sein erster Klavierlehrer. Über die Art des Unterrichts fällt Rhode [3]) ein vernichtendes Urteil; er schreibt:

„Schon in Metzels hat V. den Anfang im Klavierspielen gemacht, aber mit Widerwillen, was bei der sonderbaren Unterrichtsmethode nicht zu verwundern war. Mit dem Stocke in der Hand stand sein Lehrer neben ihm, um den Takt zu schlagen, und da verirrte er sich nicht selten auf seinem Rücken; musikalisches Genie wurde ihm eingeprügelt. So kam es denn, daß der Vater, der zwar nicht selbst musikalisch, aber ein außerordentlicher Liebhaber der Musik war, den armen Schelm mit Gewalt an den Haaren in die Stunde schleppen ließ, freilich wenig Aufmunterung für das junge, verborgen liegende musikalische Genie."

Ob Sittig seinen Schüler nur im Klavierspiel unterrichtet hat, oder ob dieser die ersten Orgelstudien auch schon in der Heimat — wie man eigentlich annehmen könnte — betrieben hat, war nicht festzustellen. Die alten Kirchenakten berichten allerhand über Bauten und Reparaturen der Orgel und vermitteln uns vor allen Dingen die Namen der heimischen Orgelbauer [4]). Danach war bis zum Jahre 1661 in der Metzelser Kirche nur eine kleine Orgel, ein sogenanntes Positiv, vorhanden. Erst 1664 wird zum ersten Male die im Jahr zuvor erbaute Orgel erwähnt. Die Rechnung vom Jahre 1663, aus der das Nähere zu ersehen wäre, fehlt leider. 1664 wird die letzte Abschlagszahlung 66 fl. geleistet. Wahrscheinlich hat sie der Orgelbaumeister Kaspar Lemuth aus Suhl erbaut, der sie um 1673 zu stimmen hat.

---

1) Ebenda S. 254. 2) Reichardt, Festschrift der Kirchgemeinde Metzels 1902, S. 4.
3) Rhode, Joh. Gottfr. Vierling: „Siona" Jhrg. 32, 7. 4) Reichhardt, a. a. O., S. 9.

Im Jahre 1725 wird der Bau einer neuen Orgel dem Orgelbauer Obermüller in Meiningen übertragen. Die Prüfung des von ihm aufgestellten Werkes scheint aber zu seinen Ungunsten ausgefallen zu sein; denn von den bereits empfangenen 179 fl. 14 Gr. 6 Pfg. muß er 1728 an die Kirchkasse wieder 134 fl. zurückzahlen. Organist und Orgelbauer Nikolaus Seeber[1]) in Römhild, der mit der Prüfung der Orgel beauftragt war, hatte die Mängel abzustellen und erhielt für seine Bemühungen 169 Thaler. — Das Orgelgehäuse hatte ein Schreiner aus Rohr gefertigt. Seeber hatte von da an die neue Orgel zu „warten und zu stimmen" und erhielt dafür jährlich 2 fl., die auch seinem Nachfolger, dem Orgelbauer Beck aus Zillbach, bis zum Jahre 1773 zugesprochen wurden. Diese Orgel, die inzwischen mehrfach ausgebessert wurde, enthielt elf klingende Stimmen. — 1749 wurde Johann Kaspar Beck, Orgelbauer in Zillbach, mit der Ausbesserung der Orgel beauftragt. Er verpflichtete sich, zwei neue Bälge und ein neues Register — Viola de gamba — zu liefern, sowie die Orgel zu reinigen und alle vorhandenen Mängel abzustellen, die Windladen neu zu beledern und einen Tremulanten einzuverleiben. Die Kirchkasse bewilligte ihm hierfür 88 Thaler, wovon die eine Hälfte sofort, die andere nach vollendeter Arbeit und stattgefundener Prüfung gezahlt werden soll. Statt eines Registers aber kamen, wie die Kirchkassenrechnung von 1751—52 ausweist, deren drei in die Orgel. —

Mit seinem 13. Lebensjahre kam Vierling nicht, wie näher gelegen hätte, auf das s. Zt. berühmte Lyzeum in Meiningen, sondern in die erste Klasse des Lyzeums zu Schmalkalden. Hier setzte er bei dem Organisten Johann Nikolaus Tischer[2]) seine Studien fort, ohne zunächst daran zu denken, die Musik zum Lebensberuf zu machen. Vielmehr bestand nach wie vor bei Vater und Sohn die Absicht, durch Studium einen gelehrten Beruf zu erschließen. Demzufolge wurden nach etwa zwei Jahren Anstalten getroffen, die Schmalkalder Schule mit dem Lyzeum in Meiningen zu vertauschen. Wir lassen hier die Aufzeichnungen Strieder's[3]) (aus eigenhändigen Nachrichten!) folgen, die wohl am besten und zuverlässigsten den weiteren Entwicklungsgang schildern:

„Tischer wurde zu eben dieser Zeit krank und bat Vierlings Vater, seinen Sohn noch bey ihm zu lassen, damit er seine Stelle versehen könne, bis er wieder hergestellt seyn würde. Der Vater befahl, und der Sohn mußte bleiben, so ungern er's auch thun mochte.

Noch hatte er keine Note von Bach gesehen, noch weniger gespielt, als er unvermutet nach Helba bey Meiningen kam, und die Frau Oberstlieutnant v. Bose eine Bach'sche Sonate und Fuge spielen hörte. Spielerin und Komponist setzten ihn in Erstaunen. Von diesem Zeitpunkt an ward er Musiker, ging nach Schmalkalden zurück, nicht mehr mit dem Eifer an's Lateinische und Griechische, sondern an's Klavier.

Tischer blieb kränklich und sahe sich deshalb genöthigt, um einen Substituten anzuhalten. Auf Tischers und Vierlings Vaters Verlangen mußte er sich melden, und er erhielt die Stelle in seinem 18. Lebensjahre, 1768."

---

[1]) Mattheson, Ehrenpforte S. 335.

[2]) Hilgenfeld, J. S. Bach's Leben, Wirken und Werke", S. 152, nennt Tischer einen Bachschüler, ohne eine Quelle dafür anzugeben; Gerber, Altes Lexikon, und Eitner IX, 412 wissen davon nichts, sowenig wie die Bachforschung einen Anhalt dafür bietet. Über Tischer als letzter Ausläufer der Pachelbel'schen Schulrichtung orientiert M. Seiffert, Geschichte der Klaviermusik I, 368 ff.

[3]) Strieder, Grundlage zu einer Hessischen Gelehrten- und Schriftsteller-Geschichte, Bd. 16, S. 297.

Schon damals entfaltete der junge Vierling eine überraschende Fertigkeit im Orgelspiel; allein, er scheint einen strengen Maßstab an sein Können angelegt zu haben, so daß er sich trotz dieser ehrenvollen Berufung doch wohl nicht so recht glücklich und zufrieden fühlte, — er wollte noch mehr lernen. So soll er sich auf eigene Kosten nach Hamburg begeben haben, um dort bei Ph. E. Bach zu studieren. Eitner bezweifelt dies, und ich möchte ihm ohne weiteres beipflichten, obschon in mehreren Schriften und Veröffentlichungen heimatkundlicher Vereine immer wieder diese Reise erwähnt wird. Trotz des verhältnismäßig reichen Materials, das mir zur Verfügung stand, war es nicht möglich, irgend welche sicheren Anhaltspunkte über das Studium bei Ph. E. Bach zu finden. Richtiger dagegen wird sein, was Utendörfer[1]) schreibt:

„In dieser Zeit ging Vierling auf ein Jahr auf die Empfehlung Karl Philipp Emanuel Bachs nach Berlin. um sich bei dem großen und tiefdenkenden Tonkünstler und Contrapunktisten Johann Philipp Kirnberger — einem geborenen Thüringer — eine gründliche Kenntnis in der Musik anzueignen, . . .“

Wir verfolgen weiter, was Strieder[2]) dazu schreibt:

„Bey diesem großen und tiefdenkenden Tonkünstler fand er dann die beste Gelegenheit, seine Talente zu entwickeln und gründliche Theorie sich eigen zu machen. Noch immer spricht er mit Enthusiasmus von seinem Kirnberger, ob dieser gleich viele Laune hatte, die er unter andern auch dadurch äußerte, daß er es nicht leiden mochte, wenn seine Schüler Konzerte besuchten, wo er sich nicht dabey befand.

Er wurde in Berlin mit vielen vorzüglichen Männern bekannt, die ihm sehr freundschaftlich begegneten und deren Umgang ihm sehr nützlich war. Nach einem einjährigen Aufenthalte allda, ging er wieder nach Schmalkalden. Auf seiner Rückreise lernte er in Leipzig den berühmten Hiller kennen, dessen Talente und freundschaftliches Betragen er sehr rühmt; auch den Kapellmeister Reichard zu Berlin, der damals in Leipzig sich aufhielt, Löhlein und andere wichtige Männer lernte er kennen.

Nach dieser Zeit reisete er zu zwey ganz verschiedenen Malen nach Frankfurt a. M., um einen seiner ersten Freunde zu besuchen. Er spielte dort das neue Orgelwerk in der Katharinenkirche mit vielem Beyfall. Auch in Maynz bespielte er verschiedene Orgelwerke. Nachher besuchte er einige seiner Freunde in Göttingen, und auch hier auf deren Zureden ließ er sich auf der Orgel in der Universitätskirche nicht ohne allen Beyfall hören. Auf eben einer so kleinen Reise besuchte er die Grafen von Löwenstein-Wertheim, die ihn überaus gnädig aufnahmen. Er bewunderte vorzüglich das Klavierspiel des damaligen Erbgrafen, jetzt regierenden Grafen Johann Carl Ludwig, der wohl einer der stärksten und besten Spieler unserer Dilettanten seyn mag.“

Am 3. Mai starb Tischer, und Vierling, der an 6 Jahre sein Substitut gewesen war, kam allein für die Nachfolge in Betracht. Er nahm das Amt an, das er bis an sein Lebensende behalten sollte.

„Er wurde an verschiedene Orte hinberufen, allein er schlug es jedesmal aus und zog sein liebes Schmalkalden allem andern vor, zumalen da ihm zu zweymalen beträchtliche Besoldungs-Zulagen gemacht wurden, woraus er doch merken konnte, daß man ihn gern hier behalten wollte, und er blieb und wird bis an sein Ende da verbleiben.“[3])

Über die eben erwähnten Zulagen sind noch einige Akten vorhanden, auch die beiden Gesuche Vierling's liegen dabei. Danach fand Vierling's Wirken beim Rat der Stadt Schmalkalden volle Anerkennung, der ihm ohne weiteres 30 Rthl. Zulage bewilligte, ohne zuvor die Genehmigung des Konsistoriums zu Cassel einzuholen. Diese „strafbare Anmaßung“ wurde dem Rat sehr verdacht, wovon die Akten reichlich Kunde geben. Der Rat ließ sich jedoch nicht beirren; in folgenden, für Vierling sehr schmeichelhaften Ausführungen rechtfertigt er sein Tun[4]):

[1]) Utendörfer, „Schmalkalder Tageblatt“, Jhrg. 1894 Nr. 223 u. f.
[2]) Strieder, a. a. O., S. 298. [3]) Strieder, a. a. O.
[4]) Protokoll betr. das Gesuch des Organisten Vierling um Gehaltszulage 1790. Städt. Archiv Schmalkalden.

„Nun sind wir zwar sämtlich darüber einig, daß diesem Manne in seinem Gesuch zu deferiren und einige Verbesserung zuzugestehen sey, indem er solcher nicht nur bedürftig, sondern auch wegen seiner vorzüglichen Talente und Geschicklichkeit in der Music, ingleichen auch wegen seines ganzen moralischen Charakters, der ihn bey jedermann beliebt macht, allerdings würdig verdienet, und zu hoffen ist, daß er dadurch bewogen, anderwärtige vorteilhafte Rufe und Anträge, davon er bereits mehrere gehabt, abzulehnen und hier zum sehr ersprießlichen und dabey sehr billigen Unterricht junger Leute in der Music beständig bleiben werde."

Wir lassen nun die beiden Gesuche [1]) Vierling's folgen:

„S. T.

Ew. Hochwürden bitte ich gehorsamst um Verzeihung, wenn ich mich in meiner dermaligen Lage an dieselben wende, weil mir viel Geld aufgehet. Vermuthlich ist noch keine Resolution von Cassell, wegen der bewußten 18 Rthl. 20 afl. 4 hll. Rückständiger Besoldung gekommen. Ich bin daher so frey, Ew. Hochwürden einen Vorschlag zu thun, wodurch das Schulamt ohne Gefahr mir diese Summe vorschußweise zahlen könnte. Ich erhalte nämlich jährlich aus den Verschiedenen Ämtern, welche der Herr Verwalter Waldschmidt versiehet, 24 Rthl. 30 rd., wovon ich 2 Rthl. 16 afl. aufs erste Quartal erhalten habe. Ich würde dem nach die drey folgenden Quartale dieses Jahres stehen lassen, auf den Fall Hochfürstl. Consistorium es nicht geschehen ließe, daß ich es aus dem Schulamt erhielte, und so wäre das letztere gesichert. Ich werde ja wohl noch bis zum October leben. Wollten nun Ew. Hochwürden mich aus der Verlegenheit, in der ich mich gegenwärtig befinde, ziehen, so würden Sie mich Ihnen unendlich verbinden. Ich weiß, es steht blos bei Ihnen. Wenn Sie dem Überbringer dieses allenfalls eine kleine Anweisung an Herrn Verwalter Waldschmidt mitgeben wollten.

Mit wahrer Hochachtung und Ehrerbietung

Schmalkalden d. 10ten März 1802 — Ew. Hochwürden ganz gehors. Diener Vierling.

Sr. Hochwürden
dem Herrn Inspector Wagner."

„Hochwürdiger,
Hochgelahrter
Insonders Hochzuverehrender Herr Inspector.

Ew. Hochwürden werden meine Freiheit verzeihen, wenn ich mich, nothgedrungen, mit dieser Vorstellung an Dieselben vorwende. Ich erhalte jährlich 10 Thaler aus dem Kasten Amt, welche mir aber seit 1802 bis 1805, als seit 4 Jahren, nicht mehr ausbezahlt worden sind. Die Ursache liegt nicht am Verwalter, sondern der Verfall des Amtes selbst, oder was es seyn mag, kann Schuld daran (sein). Da nun in jetzigem Zeitpunkt Alles doppelt und dreifach mehr kostet als sonst; da unsere Besoldungen überhaupt sehr geringe sind und da mit Information, Hier, wenig oder nichts verdient werden kann, so ist es natürlich, daß man auch bey der allergenauesten Einrichtung, dennoch seine volle Last hat, um als ehrlicher Mann, sich zu erhalten, woran mir doch sehr viel gelegen ist. Es ergehet demnach an Ew. Hochwürden meine gehorsamste Bitte, mir diese 40 Thaler, als rückständige Besoldung, einstweilen aus dem reformierten Schul-Amt auszuzahlen, belieben wollen, und solche aus dem Kasten-Amt wieder ersetzen zu laßen. Dem Schulamt gereicht es ja zu keinem Nachtheil und für mich erwächst der Vortheil, daß ich ermuntert werde, meinen Dienst mit noch mehreren Eifer und Unverdroßenheit zu versehen. Für diese mir zu erzeigende Gewogenheit werde ich Ew. Hochwürden stets dankbar seyn.

Mit der vollkommensten Hochachtung und Ehrerbietung verharrend

Schmalkalden den 26ten November 1805. — Ew. Hochwürden ganz gehorsamster J. Gottfried Vierling.

Über Vierling's Wirksamkeit in Schmalkalden ist außerordentlich wenig zu erfahren gewesen. Die hierfür in Betracht kommenden Akten sind bei dem großen Rathaus-Brande in den 90er Jahren vernichtet worden. Vierling war hauptamtlich als Kantor und Organist an der lutherischen Kirche tätig und versah im Nebenamt das Hoforganistenamt; ein Schulamt hat er nicht innegehabt.

---

1) Städtisches Archiv Schmalkalden.

Ja, als im Jahre 1782 aus Sparsamkeitsgründen das Amt des Mädchen-Schullehrers mit dem Amte des Organisten verbunden werden sollte, wehrt er sich im nachfolgenden Schreiben [1]) heftig dagegen:

„P. P.

Auf das mir zugeschickte pro Memoria habe nicht verfehlen wollen, Euer Hoch-Ehrwürden meine Erklärung folgendermaaßen zu thun:

Bei meiner Reception wurde mir nicht gesagt, auch in meinem Rescript stehet nicht, daß einmahl die Organisten Stelle mit der Mädchen Praeceptors Stelle combinirt werden sollte. Wäre mir aber dieses gesagt worden, so würde ich entweder die Organisten-Stelle nicht angenommen haben, oder ich hätte mich nachhero nicht noch auf Reisen begeben, um mich in der Komposition und der Tonkunst überhaupt an fremden Orten zu perfectioniren, welches mich, wie leicht zu vermuthen stehet, nicht wenigs Geld gekostet hat, und welches auch für einen Mädchens Praeceptor und bloßen Orgel-Spieler nicht nöthig gewesen wäre. Daß ich die ganze Woche nichts zu thun haben soll, befremdet mich nicht wenig; da bekanntlich Niemand hier, der die Jugend in der Musik unterrichten, besonders wann etwas mehreres als bloßen spielen verlangt wird, welches Informiren mir auch in meiner Instruction besonders anbefohlen ist. Wäre ich nun Mädchens-Praeceptor dabey, so müßte ich entweder die Schule oder die Musik zurück sezen, wodurch aber die hiesigen Bürger, welche ihre Kinder den Studien widmen wollen, genöthigt seyn würden, solche an fremde Orte zu thun, um die Musik lernen zu können. Ich glaube also dem Staate mit der Musik weit nüzlicher, als beim A b c Buch zu seyn. Wer ist auch Bürge dafür, daß immer ein Lutherischer Organist hier ist? Kann sich der Fall nicht ereignen, daß mein Succeßor reformierter Religion ist? wer soll alsdann Mädchen Praeceptor seyn? Und würde ich beide Stellen versehen, so würde ich auch, meinem Rescript gemäß, die Besoldung von Beiden Diensten haben müßen, weil meine jetzige Besoldung mir Bloß als Organist verhandreichet würde, mithin kann durch diesen Vorschlag dem Praedicatur-Amt keine Erleichterung zufließen. Und da das Praedicatur Amt schon so sehr in Verfall gerathen ist, so kann ihm gewiß durch den Zufluß von ohngefähr 20 Rthlr. nicht wieder aufgeholfen werden.

Ich verhoffe dahero, Ew. Hoch-Ehrwürden werden aus diesen angeführten Gründen hinlängl. überzeugt seyn, daß es dem gemeinen Wesen nicht zuträglich, und dem Praedicatur-Amt auch nicht vortheilhafft seyn würde, wenn Beide Stellen combiniret werden sollten: als wozu ich mich ohnmögl. verstehen kann, der ich die Ehre habe in schuldigster Ehrerbietung zu beharren

Schmalkalden d. 10ten Junii 1782.

Ew. Hoch Ehrwürden
gehorsamster Diener
J. G. Vierling."

Auch in dieser Angelegenheit stellt sich der Rat der Stadt wieder schützend vor seinen Stadtorganisten und billigt die Gründe seiner Ablehnung.

Als Lehrer war Vierling weit und breit im Umkreis geschätzt und gesucht, und mancher Musiker der damaligen Zeit wird den Grund seines Könnens bei ihm gelegt haben. Indes sind uns nur die Namen zweier seiner Schüler bekannt: Adam Valentin Volkmar und Michael Henkel.

Der erste stammt aus Schmalkalden (geb. 6. März 1770), wurde 1799 Musiklehrer beim Landgrafen von Hessen-Rheinfels-Rothenburg, 1805 Organist zu Hersfeld a. d. Fulda und 1817 zu Rinteln, wo er auch Gesanglehrer am Gymnasium war. Von seinen Kompositionen ist eine „Sammlung leichter Orgelstücke für 1 oder 2 Claviere und Pedal" Vierling gewidmet [2]).

Michael Henkel, geb. 24. Juni 1780 zu Fulda, gest. 4. März 1851, wurde in seiner Geburtsstadt Stadtkantor, bischöfl. Hofmusikus und Gymnasialmusiklehrer [3]).

Aus dem Briefwechsel mit letzterem, der noch erhalten ist [4]), erfahren wir etwas, wenn auch nur weniges, über den damaligen Musikbetrieb in Schmalkalden. Für sein „Winterkonzert" (jedenfalls regelmäßige Abonnementskonzerte,

---

[1]) Städt. Archiv, Schmalkalden. (Den Hinweis hierauf verdanke ich Herrn Fachschullehrer Pistor, der mir oft mit Rat und Tat zur Seite gestanden hat.) [2]) und [3]) Eitner: „Quellenlexikon X, 136 und V. 109. [4]) Im Privatbesitz von Herrn L. Müller, Walldorf.

wie wir heute sagen würden), erbittet sich Vierling oft Noten von ihm, so Quartette und Quintette, Klavierkonzerte von Gyrowetz, Sterckl, Bleuet, Sinfonien von Haake, Wranitzky und Gyrowetz, die letzten sind ihm „für sein Auditorium am liebsten". Am 6. Oktober 1801 hat er die „Schöpfung" in Schmalkalden aufgeführt; er schreibt:

„Mit meiner Aufführung der Schöpfung ging es sehr gut. Ich hatte die ganze Meininger Capelle hier und war überhaupt unsere ganze Anzahl von Musikern 46 Mann. 350 Zuhörer waren zugegen. Das Entrée war 60 Kreutzer."

Auch sonst enthalten die Briefe allerhand reizvolle Ausführungen. Über einen Herrn Baum (?), der auf dem Violoncello ein Konzert in Schmalkalden gegeben hat, urteilt er:

„Er macht viel Zeugs, aber mehr komisches, als ernsthaft — und kernhaftes darauf. Clavier spielt er teufelmäßig fertig, aber nicht deutlich genug",

und eine Komposition Abt Vogler's gibt er Henkel mit der Bemerkung zurück: „er ist ein verteufelter Kautz".

Der hervorragendste Zweig seiner Kunstausübung war jedoch sein Orgelspiel. Freilich stand Vierling hier ein für damalige Zeit ganz prächtiges Instrument zur Verfügung. Im 13. Heft der Zeitschrift des Vereins für Hennebergische Geschichte und Landeskunde in Schmalkalden erhalten wir sehr zuverlässige Nachrichten über die Schmalkalder Orgel. Danach war sie ein Werk des Meininger Orgelbauers Johann Heinrich Wedemann (aus Sondershausen bei Cassel). Im Kontrakt von 1690 verpflichtete sich Wedemann, das Werk innerhalb zweier Jahre zu bauen. Dagegen versprach die Stadtbehörde, dem Orgelbauer alle Materialien, von welcher Art sie auch seien, auf ihre Kosten beschaffen und reichen zu lassen, für das Logis, wo der Orgelbauer mit seiner Frau und seinem Gehülfen wohnen und auch das neue Orgelwerk verfertigen konnte, zu sorgen, für die Arbeit aber selbst 700 Reichsthaler und „nach Vollendung tüchtigen und rechtschaffenen und vollkommenen Werkes" noch 30 Thaler zu zahlen.

An Materialien forderte Wedemann 12 Ctr. Zinn (der Ctr. kostete damals 26 Thaler), 15 Ctr. Blei (a 4 Thlr.), eiserne Schrauben für 20 Thlr., Leder für 30 Thlr., Leim für 12 Thlr., Draht und Messing für 12 Thlr., 20 Stück Eichenholz 4 Zoll dick geschnitten, 30 Bohlen von Tannen 4 Zoll dick, 60 Dielen 2 Zoll stark, 4 Baum Lindenholz, 2 Fäßchen Weißblech für 28 Thlr., Brennholz und Kohlen so viel als nötig. Das geforderte Zinn und Blei, besonders aber das erstere, reichte nicht aus; es wurde während der Arbeit dem Orgelbauer noch so viel gewährt, als er bedurfte.

Wedemann machte sich 1691 an die Arbeit, wurde aber in der ausbedungenen Zeit nicht fertig — wahrscheinlich war eingetretene Krankheit ein Hindernis — und der Orgelbau bezw. die Orgelaufstellung dauerte bis ins 1694. Jahr.

Am 21. Januar 1694 starb Wedemann, ehe er das Werk fertiggestellt hatte. Zu seinem Begräbnis wurden aus dem Fonds, der zur Erbauung der neuen Orgel gesammelt worden war, 15 Thaler gegeben. Nach dem Tode Wedemann's hat dessen Witwe wegen eingetretener teurer Zeiten um eine Zulage „Ansuchung" getan, welche ihr derart bewilligt und zugestanden" wurde, daß nach fertiggestellter Orgel sie noch 40 Thaler erhalten sollte. Der Orgelbaugeselle Hans Heinrich Böttger vollendete das Orgelwerk, welches im September 1694

fertig wurde. Die im Kontrakt vorgeschriebene Disposition hat Wedemann während des Baues etwas verändert und zwar zum Vorteil des Werkes. Die fertige Orgel hatte nun folgende Disposition:

I. Hauptmanual, Oberwerk, 11 Stimmen:
1. Prinzipal 8', im Prospekt in fünf Feldern, oben,
2. Grobgedackt 8'
3. Octave 4'
4. Kleingedackt 4'
5. Sexta $1\frac{1}{5}$'
6. Trompete 8'
7. Quinta dena 16'
8. Viola di gamba 8'[1]
9. Quinta 3'
10. Mixtur 2', 4 fach
11. Hohlflöte 8'

II. Nebenmanual, Unterwerk, 10 Stimmen:
1. Principal 4' im Prospekt in 2 Feldern, unten,
2. Lieblich Gedackt 8'
3. Nasat 3'
4. Octave 2'[2]
5. Mixtur 3 fach
6. Quinta dena 8'
7. Spitzpfeife 4[2]
8. Querflöte 2'
9. Sexta $1\frac{1}{5}$'
10. Schalmey 4'

III. Pedal, 10 Stimmen:
1. Principal 16', im Prospekt zu beiden Seiten neben dem Prinzipal für das Nebenmanual.
2. Principal 8'
3. Octave 4'
4. Waldflöte 1'
5. Trompete 8'
6. Subbaß 16'
7. Quinta 6'
8. Mixtur 4 fach
9. Posaunenbaß 16'
10. Fagott 16'

IV. Nebenzüge:
Manual-Koppel
Tremulant für Manual und Pedal.

Vom Stadtrat wurde dann der Organist Kilian Hollandt von Suhla (Suhl) „anhero vocieret", um das Orgelwerk zu visitiren. Dieser hat dasselbe „in allen seinen Stücken, als Windladen, Pfeifenwerk, Blasbälgen, Kanälen und aller übrigen Structur-Arbeit für gut befunden, daß es als ein tüchtiges und vollkommenes Werk bestehen könne".

Insgesamt betrugen die Kosten für den Orgelneubau 1561 Thaler 8 Sgr., eine für damalige Zeit recht ansehnliche Summe.

Der Organist, der dies Werk zuerst gespielt hat, war Johannes Beyer, ein geborener Schmalkalder. „Er war ein auf dem Manual und Pedal sehr expediter und hurtiger Organist, der auch eine gute Violine und Laute spielte"[3]).

An dieser Stelle seien auch gleich die Organisten Schmalkaldens, soweit sie Vierling's Vorgänger oder Nachfolger gewesen sind, aufgeführt[4]):

Caspar Steuerlein; er starb 1559.
Michael Vogel aus Eisenach, um 1560,
Lorenz Seiler,
Caspar Pellio, er zog 1579 nach Ohrdruf,
Daniel Steuerlein, starb 1580 und war nur ganz kurze Zeit Organist,
Valtin Müller, von 1580—1609,
Volkmar Wächter, 1609,
N. Ißleib,
Andreas Schreiber, aus Friedrichroda gebürtig, von 1635—1660.
Johann Georg Hebenstreit, er war zugleich Stadtpfeifer und Turmmann,
Eobanus Gruntz aus Eschwege,
Johannes Beyer,
Johann Nikolaus Tischer,
Johann Gottfried Vierling 1783—1813,
Johannes Vierling (sein Sohn) 1813—1822,
Volckmar?
Johann Jakob Burbach bis 1865,
Heinrich Christian Utendörfer 1865—1887,
G. . . . W. . . Utendörfer bis 1895.

---

[1]) Statt Octave 2' des Voranschlags. [2]) Diese Register sind im Voranschlag nicht enthalten.
[3]) Geisthirt, Historia Schmalcaldica Bd. I.
[4]) Utendörfer, Schmalkalder Tageblatt 1894, Nr. 223 u. f.

„Zu Tischers Zeiten hat um das Jahr 1740 der Orgelbauer Kaspar Beck von Herrenbreitungen" — es ist der nämliche, den wir schon in den Metzelser Orgelbauakten begegnet sind — „eine Reparatur an der Orgel vorgenommen; er hat mehrere weniger gute Stimmen entfernt und dafür andere eingesetzt, so für Sexta $1^1/_5$′ im Hauptmanual eine Viol di gambe 8′, für Querflöte 2′ im Nebenmanual ein Flauto traverse 8′, für Waldflöte 1′ im Pedal den Violonbaß 16′. Diese Reparatur ist der Orgel sehr dienlich und nützlich gewesen, denn durch sie hat dieselbe noch mehr an Kraft und Fülle zugenommen. An einer Tür des hinteren Verschlags der Orgel sind noch von Vierling's Hand die Worte, mit Kreide geschrieben, zu lesen: „Vivat, Herr Beck soll leben." [1])

Auch zu Vierling's Zeiten wurde im Jahre 1776 durch den Orgelbauer Oesterreich aus Fulda die Orgel repariert, die Bälge wurden ausgebessert, neu beledert und mit Roßadern belegt, die durch das Läuten umgefallenen und verbogenen Pfeifen aufgestellt und gelötet, das ganze Orgelwerk rein gestimmt usw. In den Jahren 1786 und 1787 wurde die Kirche renoviert, und damals sollte auch die Orgel einen neuen Anstrich erhalten. Von den eingekommenen Geldern aber konnte für die Orgel garnichts verwendet werden, da dieselben für die anderen Reparaturen aufgebraucht worden waren. Vierling brachte durch eine Privatkollekte bei seinen vielen Freunden und Gönnern in hiesiger Stadt die Summe von 300 Rthlr. bis auf 18 zusammen, so daß auch das Äußere der Orgel schön und dauerhaft hergestellt werden konnte [2]).

Seine Orgel, die er scherzweise „seine zweite Frau" zu nennen pflegte, ging ihm über alles. Eine stimmungsvolle Begebenheit erzählt eine Geschichte, die unter der Überschrift „Macht der Musik" in vielen Schmalkalder Schullesebüchern zu finden ist, von deren Wiedergabe also abgesehen werden kann.

Über sein Familienleben ist nicht allzuviel zu erfahren gewesen. Verheiratet war er seit dem Jahre 1774 mit Johanette Dorothea Müller, Tochter des Bürgers und Tuchhändlers Joh. Christoph Müller. Aus dieser Ehe entsprossen vier Kinder:

Maria Wilhelmine, geb. den 20. Aug. 1775.
Johannes, geb. den 23. Dez. 1777.
Friederica Margaretha, geb. den 2. Sept. 1780.
Maria Elisabetha, geb. den 18. Sept. 1783.

Leider war unserm Vierling nur ein kurzes Eheglück beschieden; nach wenigen Jahren glücklichen Familienlebens wurde ihm seine Frau am 15. März 1784 durch den Tod entrissen. — Vierling hat sich nicht wieder verheiratet, sondern blieb bis zu seinem Lebensende allein. —

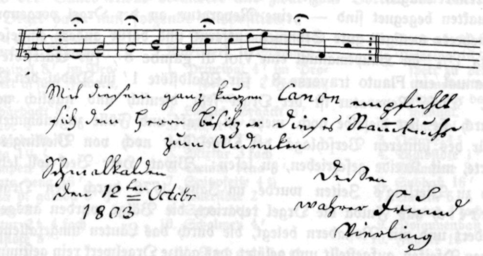
Nicht nur als Künstler, sondern auch als Mensch und Freund muß Vierling in Schmalkalden hochgeschätzt worden sein, und sein Heim, dem in den späteren Jahren seine unverheiratet gebliebene Tochter Maria Elisabetha vorstand, ist eine rechte Pflegestätte deutscher Art und deutscher Gemütlichkeit gewesen. Als

---

[1]) Matthias, a. a. O.

[2]) Matthias, a. a. O.

ein kleines Dokument seines freundlichen Wesens mag beifolgende Stammbuchseite gelten [1]):



Zu seinen zahlreichen Freunden gehörte vor allem sein fürstlicher Gönner Herzog Georg I. von Sachsen-Meiningen, der ihn des öfteren besuchte und sich von ihm auf Klavier und Orgel [2]) etwas vorspielen ließ. Bezeichnend dafür ist die Erzählung [3]), wie er für den ältesten Bruder Johann Martin Vierling 1793 kurzer Hand den Freiwerber spielte.

Auch eines anderen Freundes sei nicht vergessen; der Fuldaer Domprediger Pater Isidor Schleichert war unserm Vierling in treuer Freundschaft ergeben. Nach des Vaters Tode bittet der Sohn, die „edle Freundschaft" auf ihn übertragen zu wollen. So hat Vierling ein ruhiges und zufriedenes Leben in seinem geliebten Schmalkalden führen können. Nur selten klagt er in seinen Briefen über mangelnde Einkünfte — und die so berechtigten Klagen der alten Kirchenmusiker, wie sie uns aus den alten Akten fast allerorten entgegentreten, fehlen bei ihm; er muß sich eben zu bescheiden gewußt haben.

Daß er ein Freund eines guten Trunkes gewesen ist, soll hier nicht verschwiegen werden. „Sehen Sie doch zu", so schreibt er seinem „lieben" Herrn Henkel, „daß Sie einige Boutteilen Johannisberger wegkriegen; ich trinke dergleichen gerne!"

Bescheidenheit ist überhaupt ein hervorstechender Grundzug seines Charakters gewesen.

Als ihn Henkel bittet, für eines seiner Werke einen Vorbericht zu schreiben, winkt er ab, „aber, mein Lieber, mit der Vorrede und Rezension bitte ich, mich zu verschonen. Und wozu auch das? Man kennt heutzutage die Schwierigkeiten genug, einen 4stimmigen Choral rein und fließend in alle Stimmen zu setzen. Die Rezensenten der musikal. Zeitung gehen gründlich zu Werke und sie werden ihr Buch auch nach der Ordnung und innerem Werth gewiß richtig beurtheilen.

Und für eine Widmung ist er nun garnicht zu haben: „was das Dediciren anlanget, so bitte ich Sie, thun Sie das nicht. Ich erkenne Ihre Dankbarkeit gegen das Wenige, was ich Ihnen etwa gethan habe, mit Freude und damit bin ich ganz zufrieden. Weder eine goldene Dose noch weniger voll Louisdors kann ich Ihnen geben, wie es sich doch gehört. Also lassen wir's! . . ."

---

[1]) Befindlich im Heimatmuseum zu Schmalkalden. Es ist ein Canon in unisono. Die Photographie verdanke ich der Freundlichkeit des Herrn Studienrats Johannes in Meiningen.

[2]) Vierling besaß eine Hausorgel, die später an die Gemeinde Grumbach verkauft wurde, woselbst sie jetzt noch, ziemlich baufällig allerdings, im Betsale des Schulhauses steht.

[3]) Reichardt, a. a. O.

In den letzten Jahren litt Vierling viel an Krankheit, und sein letzter Brief an Henkel vom 22. Oktober 1813 läßt ihn — so sonnig und zufrieden diese Zeilen auch sonst gehalten sind — sein nahes Ende fühlen. „Ich bin Gott Lob seit geraumer Zeit recht gesund in meinem 64ten Jahr. Wer weiß, wie lange?" Er sollte recht behalten; wenige Wochen darauf, am 22. November, ist er zur ewigen Ruhe eingegangen. Über seinen Tod und sein Begräbnis berichtet sein Sohn an Henkel:

„Der Tod meines Vaters, der am 22ten Nov. erfolgte, nachdem er 11 Tage zugebracht hatte, war für uns sehr hart, allein den Trost haben wir, daß er sanft hinüberschlummerte, wo ihm am 21ten ein Schlagfluß die Zunge gelähmt hatte.

Beide Cantoren ließen sich hören und sehen; der reformierte vor dem Haus mit Singchor oder Instrumenten, der lutherische aber auf dem Todtenhof mit allem möglichen, was nur helfen konnte; es ist keine Rede gehalten worden, weil es nachmittag 4 Uhr war . . ."

Auf dem Friedhof zu Schmalkalden, in der Nähe der Friedhofskirche liegt Vierling begraben. An seinem 100. Geburtstage sollte ihm von seinen dankbaren Schmalkaldern ein würdiges Denkmal gesetzt werden, die Vorbereitungen hierzu hatte der Männergesangverein Liedertafel übernommen. Die Einweihung des Denkmals konnte jedoch erst am 4. Juli 1852 stattfinden. Eine Ansprache wurde an dem Grabe nicht gehalten, „denn es war zu der Zeit, da solche Ansprachen und Reden in Kurhessen nicht gehalten werden durften" [1]). Nur zwei Männerchöre wurden von der Liedertafel vorgetragen, einer davon war der Choral von Vierling: „Gott du bist von Ewigkeit."

Auf der vorderen Seite des Denkmals lesen wir:

„Johann Gottfried Vierling,
Stadtorganist
geb. zu Metzels
25. Januar 1750
gest. zu Schmalkalden
22. November 1813."

Auf der Rückseite steht ein Spruch Ludwig Bechstein's:

„Jünger Cäcilias,
Ruhmreich, unsterblich,
Uns unvergeßlich!
Dankbar dies Denkmal
Weih'n wir Dir!"
Schmalkalden, am 25. Januar 1850.

Werke

Sämtliche Werke Vierling's lassen sich mit wenigen Ausnahmen — nicht nur rein äußerlich, sondern auch ihrem Inhalte nach — in zwei Gruppen zusammenfassen: Druckwerke und Manuskripte. Gedruckt sind vornehmlich Orgelwerke und theoretische Abhandlungen, an Manuskripten sind namentlich Kantaten und sonstige Vokalwerke vorhanden. Besonderen Wert von den gedruckten Werken ist seinem Choralbuch beizumessen, das in zweifacher Auflage erschienen ist. In Winterfeld 3, 537 finden wir das Vorwort zu diesem Choralbuch, und auch Gerber enthält ausführliche Nachrichten über dasselbe, so daß wir uns hier ein

1) Matthias, a. a. O.

näheres Eingehen ersparen können. Es enthält in der ersten Auflage 24, in der zweiten 13 eigene Melodien. Da sie Zahn indeß genau anführt, können wir sie hier übergehen.

Vierling's Orgelmusik steht natürlich auch schon im Zeichen der beginnenden Verflachung, aber — und das sei rühmend hervorgehoben — sie bewegt sich immer noch streng in den Grenzen des kirchlich Möglichen und Wohlanständigen. Das empfindet man besonders, wenn man an die Strömungen dieser Zeit denkt, wie sich solche etwa in dem Abt Vogler'schen Firlefanz dokumentieren. Und das wird in erster Linie der Grund gewesen sein, weshalb sich seine Orgelwerke so lange im Gebrauch gehalten haben; finden wir sie doch heutigen Tages noch in Sammelwerken, die der jüngsten Zeit angehören; sie sind Gemeingut der deutsch-protestantischen Organistenwelt geworden.

Nicht viel anders steht es mit seinen Kantaten, von denen Eitner nur wenige aufzählen kann. Insgesamt habe ich etwa 115 auffinden können, bin jedoch der festen Überzeugung, daß dies nur ein bescheidener Bruchteil seines Schaffens ist. Die vorhandenen deuten auf mehrere Jahrgänge hin. Auch sie sind fleißig im Gebrauch gewesen, ihr Vorkommen in den verschiedensten Bibliotheken und Archiven weist schon darauf hin. Und das ist ja auch ganz erklärlich; sie sind bis auf wenige Werke, die größeren Umfang haben, in ganz bescheidenen Ausmaßen gehalten, einfach, schlicht, leicht sangbar und ohne irgend welche größeren Anforderungen an Dirigent und Sänger. Dazu kommt noch ein ganz einfacher Orchesterapparat, der jede Aufführung erleichtern mußte; sind sie doch noch bis vor nicht allzulanger Zeit in unseren Thüringer Dorfkirchen sonntäglich musiziert worden. Sie weisen vielfach dasselbe Schema auf: Chor, Duett oder Solo, Chor rep., Solo und Schlußchoral. Die Textunterlagen sind meistens dem Gesangbuch entnommen, nur selten einmal dient ihm eine freie Bibelstelle als Text des Eingangschores. Eine größere einleitende Instrumental-Sinfonie fehlt überhaupt, schwierige Formen des Chorsatzes und Arien des größeren Umfangs sind gänzlich vermieden; nur die Liedform ist in ihnen ausgeprägt, allerdings in glücklichster Gestaltung, und das mag — wie eingangs schon bemerkt — der Hauptgrund gewesen sein, daß sich diese schlichte Musik einer so großen Verbreitung erfreuen konnte.

Autographen liegen u. a. in Halle, Berlin und Gerbstedt.

An Kopisten und Besitzern habe ich feststellen können:

Johann Matthäus Rempt, Kantor in Weimar [1]),
Johann Gottfried Schade, Oboist an der Hofkapelle und Kantor in Gotha [2])
. . . . Wundsch, Musikdirektor in Blankenhain (Thür.) (Eitner schreibt fälschlich Blankenhahn) [3].
Carl Martin Franz Gebhard, Pastor in Erfurt [4]),
Friedrich August Albrecht, Kantor in Frauenstein und Frankenberg [5]),
Joh. Mich. Eyring, Kantor in Eishausen um 1792.

Ferner sind genannt:

J. H. Ehrhardt 1796, P. Albani, Bernekker 1796.

---

[1]) Eitner VIII, 188. [2]) Derselbe VIII, 464. [3]) Derselbe X, 308. [4]) Derselbe IV, 187.
[5]) Vollhardt, Geschichte der Kantoren S. 101.

Wir lassen nun ein Verzeichnis der Werke folgen:

I. Druckwerke

(Sie sind außer in den bei Eitner genannten Bibliotheken noch so zahlreich vorhanden, daß wir eine Angabe der Fundstellen hier wohl übergehen können.)

1. Versuch einer Anleitung zum Präludieren für Ungeübtere mit Beispielen. Leipzig 1794. Breitkopf.
2. Allgemeinfaßlicher Unterricht im Generalbaß mit Rücksicht auf den jetzt herrschenden Geschmack in der Komposition, durch treffende Beispiele erläutert. Leipzig 1805. C. F. E. Richter.
3. II. Teil. Leipzig 1807 bei Gleditsch.
4. Kurze Anleitung zum Generalbaß (als Anhang z. Choralbuch 1789).
5. Choralbuch auf vier Stimmen zum Gebrauch bey dem öffentlichen- und Privat-Gottesdienst nebst einer Vorrede und kurzen Vorbericht mit einem Haupt- und Melodien-Register . . . Auf Kosten des Verfassers. Gedr. zu Cassel 1789 Waysenhaus. Buchdruckerei. Vorwort von Holzapfel.
6. 2. Ausgabe. 1795.
7. Quatuor pour le Clavecin ou Pft. avec 2. V. obl. et B. 1785. Frankfurt a. M. W. N. Haueisen.
8. 6 Sonaten f. d. Clavier, Kirnberger gewidmet. Leipzig 1781. Breitkopf.
9. Sammlung dreystimmiger Orgelstücke. Fulda, Blatschek.
10. —, Neue Ausgabe. Leipzig, Peters.
11. 22 leichte Orgelstücke für 1 und 2 Manuale und Pedal, 1790. Leipzig. Breitkopf.
12. Sammlung leichter Orgelstücke nebst einer Anleitung zu Zwischenspielen beym Choral. 4 Teile, Leipzig 1790. Breitkopf.
13. Sammlung vermischter Orgelstücke. Cassel bey Wöhler.
14. 48 leichte Orgelstücke . . . nach V.s Tode herausgegeben von seinem Schüler M. Henkel. Bonn u. Cöln, Simrock.
15. 48 leichte Choralvorspiele. 3 Hefte. Leipzig, Breitkopf.
16. —, Neue Ausgabe. Leipzig, Breitkof u. Härtel.
17. 100 Versette f. d. Orgel. Offenbach, Andre.
18. Zwey Sonaten mit Begleitung einer Violin und Baß, gestochen zu Maynz. (Ein Freund Vierling's ließ ohne sein Wissen diese wie auch das Quartett Nr. 7 stechen, die dann auf solche Weise durch Druckfehler in den Noten, Signaturen und Manieren entstellt worden sind [1]).
19. Zwey Sonaten für das Clavier (dem Reichsgrafen zu Loewenstein-Wertheim gewidmet). 1784. Leipzig. Breitkopf.
20. Hessische Kadetten-Lieder (von Carl Sam. Wigand). Cassel 1788.
21. Fünf Lieder in K. W. Justi's Gedichten mit musikal. Beilagen. Siegen 1810.

[1]) Strieder, a. a. O.

II. Handschriftliche Werke.

A. Kantaten[1]).

Bibliotheksabkürzungen.

Adorf = Kirchenbibliothek Adorf i. S.
Annaberg = Kirchenbibliothek Annaberg i. S.
Augustusburg = Pfarrarchiv Augustusburg i. S.
Barby = Kirchenbibliothek Barby
Bärenstein = Privatbibliothek des dort. Kantors
Berlin = Staatsbibliothek Berlin
Bettenhausen = Privat-Bibl. Kantor Hilpert-B.
Dessau = Hofkapelle Dessau
Düben = Kantorei Düben
Ebersbach = Kirchenbibliothek Ebersbach i. S.
Eckartsberga = Adjuvantenchor Eckartsberga
Ehrenfriedsd. = Pfarrarchiv Ehrenfriedersdorf i. S.
Frankenberg = Kirchenbibliothek Frankenberg i. S.
Gehren = Lehrergesangverein Gehren b. Erfurt
Gerbstedt = Kirchenbibliothek Gerbstedt
Gotha I = Hofbibliothek Gotha
Gotha II = Bibliothek der Augustinerkirche Gotha
Großbreitenbach = Lehrergesangverein Großbreitenb.
Halle = Marienbibliothek Halle
Hildburghausen = Kirchenchor Hildburghausen
Hochheim = Kirchenbibliothek Hochheim b. Gotha
Kindelbrück = Kirchenbibliothek Kindelbruck
Königsberg = Bibliothek Königsberg i. Pr.
Meeder = Priv.-Bibl. Kantor Müller-Meeder
Meiningen = Privat-Bibliothek Paulke-Meiningen
Mengersgereuth = Priv.-Bibl. Kantor Langguth-M.
Mittweida = Kirchenbibliothek Mittweida
München = Staatsbibliothek München
Naumburg = Dom-Chor- u. Gymnasium-Bibl. Nbrg.
Oederan = Kirchenbibliothek Oederan i. S.
Olbernhau = Kirchenbibliothek Olbernhau i. S.
Quedlinburg = Bibl der Hauptkirche Quedlinburg
Rossach = Privat-Bibl. Kantor Müller-Rossach
Viernau = Kirchenchor Viernau
Walldorf = Privat-Bibliothek Müller-Walldorf
Zittau = Johanneum Zittau.

Andere Abkürzungen.

C = Cantus	Ob. = Oboe	Tromb. = Trombone	Va = Viola
A = Altus	Fag. = Fagotta	Klar. = Klarinette	Vc. = Violoncello
T = Tenor	Ob. d'am. = Oboe d'amour	Hörn. = Hörner	Vo. = Violono (Violone)
B = Bassus	Corn. = Corno	Timp. = Timpani	Org. = Organo
4 voc. = 4 Singstimmen	Clar. = Clarini	Pauk. = Pauken	Cont. = Continuo
Fl. = Flauto (Flöte)	Tromp. = Trompete	Viol. = Violino	Fond. = Fondamento

P. = Partitur St. = Stimmen.

Allen, welche nicht vergeben. 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Org. oblig. 6. Trin. P.: Augustusburg, Berlin. P. u. St. Halle, Meiningen (?) Kindelbrück.

Alles ist an Deinem Segen. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. 5. Trin. P.: Augustusburg, Berlin, Hildburghausen — P. u. St.: Halle (Jhsz. 1809, Meiningen — (?) Kindelbrück, Naumburg.

Also hat Gott die Welt geliebet. 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. Auf Weihnachten. P. u. St.: Meiningen (Cop. J. M. Eyring) (?) Barby, Ehrenfriedersdorf, Großbreitenbach.

Auf Gott und nicht auf meinen Rat. 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. Dom. p. Epiph. P.: Berlin, Königsberg — (?) Kindelbrück.

Auf, mein Geist, dem Herrn zu singen. 2 Corn. 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc Fond. 24. Trin. P.: Augustussburg, Berlin, Frankenberg, Königsberg (Bes. Rempt) (?) Kindelbrück.

Auf mein Herz, ermanne dich. 2 Fl. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. Exaudi. P.: Augustusburg — (?) Annaberg, Kindelbrück.

Aus Gnaden seid ihr selig worden. 2 Viol. Va. 4 voc. Org. Septuagesimae. P. u. St.: Halle.

Bleibe fromm und halte dich recht. 2 Clar. 2 Viol. Va. 4 voc. Cont. P.: Bettenhausen

Dankt, Christen, dem Retter. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. Quasimodogeniti. P.: Königsberg.

Dein Wort o Höchster ist vollkommen. 2 Corn. 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. 5. Epiph. P.: Augustusburg — P. u. St.: Halle (Poß. Rempt), Meiningen (Poß. Eyring) — (?) Kindelbrück, Quedlinburg.

Den Frieden laß ich euch. 2 Corn. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. Quasimodogeniti. P.: Augustusburg, Berlin.

Der du voll Blut und Wunden. 2 Corn. 2 Ob. et Fl. 2 Viol. Va. 4 voc. Vo. et Fond. Am Char-Freytage. P. u. St.: Berlin (Autograph).

Der Gottmensch will zum Vater. 2 Corn. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. Dom. Cantate. P.: Meiningen — (?) Kindelbrück.

Der Herr hat Großes an uns getan. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. 4. Epiph. P.: Königsberg (Poß. J. M. Rempt.)

Der Herr ist in seinem heiligen Tempel. 2 Corn. 2 Viol. Va. Vo. 4 voc. Fond. 1. Epiph. P. u. St.: Halle.

Der Herr ist mein Hirte. 2 Corn. 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. Misericordias Dom. P. u. St.: Halle (Autograph).

Der Hirten sanfte Flöte. 2 Fl. 2 Viol. Va. 4 voc. Cont. (?) Kindelbrück.

Der Tod ist verschlungen. 4 voc. Orch. (?) Ehrenfriedersdorf.

Dich preisen, Herr, Gesang und Lieder. 2 Fl. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. 1. Epiph. P.: Augustusburg, Königsberg, Meining. — (?) Ehrenfriedersd., Kindelbrück.

Die Hoffnung naher Ewigkeit. 2 Viol. Va. 4 voc. Found. 1. Trin. (?) Augustusburg, Kindelbrück.

[1]) Die Musikgeschichtliche Kommission gestattet mir freundlichst, die Ergebnisse ihres Generalkataloges diesem Verzeichnis zuzuführen.

Die richtig vor sich gewandelt haben. 2 Corn. 2 Fl. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. Festo Mariae Reinigung. P.: Augustusburg, Berlin, Königsberg (Bes. Rempt) Meiningen (Eyring), P. u. St.: Gotha I (J. H. Ehrhardt 1796) (?) Kindelbrück.

Dies Gebot haben wir von ihm. 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. 18. Trin. P.: Augustusburg, Berlin Meiningen — P. u. St.: Halle (Autograph — Jahreszahl 1808).

Dies ist der Tag. 2 Tromp. Pauk. 2 Hörn. 2 Ob. Fl. Fag. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. Auf den 1. u. 2. Weih. Feyertag (groß angelegtes Werk) — P.: Augustusburg, Gerbstedt (Bem. Aufgeführt 1800 Vormittag), P. u. St.: Berlin (2 mal vorhanden) — (?) Kindelbrück.

Dir danket die singende Welt. 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. 4. Advent. P.: Augustusburg — P. u. St.: Halle (Autograph mit Jhsz. 1807) — (?) Düben, Großbreitenbach, Kindelbrück.

Du Gott, du bist der Herr. 2 Corn. 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. Festo novi anni. P.: Augustusburg, Meiningen — (?) Kindelbrück, Oederan.

Du Gott voll Majestät. 2 Viol. Va. 4 voc. Org. obl. Fond. Rogate. P.: Königsberg, Meiningen (Eyring) — (?) Kindelbrück.

Du großer Himmelskönig. 2 Fl. 2 Hörn. 2 Viol. Va. 4 voc. Cont. (?) Großbreitenbach.

Du liebst, o Gott, Gerechtigkeit. 2 Corn. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. 22. Trin. P.: Augustusburg, Meiningen — P. u. St.: Berlin, Halle (Bes. Rempt) — (?) Kindelbrück.

Du sorgst, o Gott. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. 18. Trin. P.: Augustusburg — P. u. St.: Berlin, Meiningen — (?) Düben, Kindelbrück.

Erhöhter Jesu. 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. 26. Trin. P.: Königsberg, Meiningen — (?) Kindelbrück.

Er ist um unserer Missetat. 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. Estomihi. P. u. St.: Halle (Bes. Rempt.)

Er ist verordnet, die Menschen. 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. II. Advent. P.: Augustusburg, Meiningen (Eyring) — P. u. St.: Halle — (?) Hildburghausen, Kindelbrück.

Eröffnet die Tore, der Held ist gekommen. 2 Corn. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. P. u. St.: Halle (Bes. J. M. Rempt).

Es eilt der letzte von den Tagen. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. P.: Augustusburg — (?) Kindelbrück.

Es hilft uns unser Gott. 2 Corn. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. 21. Trin. P.: Augustusburg, Meiningen — P. u. St.: Königsberg (Bes.. Rempt).

Es lebt ein Gott, der Menschen liebt. (Ode) 2 Clar. Timp. 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. P.: Berlin. (Titelblatt d. St. fälschlich W. Vierling — Bes. Carl Gebhardi — durchgestrichen Wundsch.)

Es nahet schon mit schnellen Schritten. 2 Fl. 2 Ob. 2 Corn. 2 Viol. Va. 4 voc. Cont. (?) Großbreitenbach.

Frohlocke mein Gemüte. 2 Fl. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. Estomihi. P.: Augustusburg, Berlin, Meiningen — (?) Kindelbrück, Mengersgereuth.

Fühlt's Bürger, fühlt es. 2 Ob. 2 Clar. Timp. 2 Viol. Va. 4 voc. Cont. (?) Düben.

Fürchtet Gott und gebet ihm die Ehre. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. 9. Trin. P. u. St.: Halle (Autograph).

Gedenke an den Zorn. 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Vo. et Fond. 1. Trin. P. u. St.: Halle (Autograph).

Gelobet sei der Herr, der Gott. 2 Corn. 2 Fl. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. Festo Joh. d. Täufers. P.: Augustusburg, Berlin — (?), Dessau, Meeder.

Gelobet und haltet dem Herrn. 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. Sonntag n. Neujahr. P.: Augustusburg, Berlin — P. u. St.: Halle (Bes. Rempt)., Meiningen (Eyring) — (?) Großbreitenbach, Kindelbrück, Quedlinburg.

Gesund und frisch sein. 2 Ob. d'am. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. 12. Trin. P.: Königsberg.

Gott hat seines einigen Sohnes nicht verschonet. 2 Corn. 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. Am II. Pfingsttage. P.: Königsberg, — (?) Kindelbrück.

Gott helf mir, daß ich Buße tue. 2 Fl. 2 Viol. Va. 4 voc. Org. 20. Trin. P.: Augustusburg, Meiningen — P. und St.: Königsberg (Bes. Rempt).

Gott ist's, der Rat und Hilfe. 2 Corn. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. 14. Trin. P. u. St.: Halle (Poß. J. M. Rempt).

Gott, mein Retter, eile. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. 3. Epiph. P.: Königsberg. (Bes. J. M. Rempt).

Gott sei mir gnädig. 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. 11. Trin. P.: Augustusburg, Berlin, Frankenberg, Meiningen — (?) Kindelbrück.

Hebe deine Augen auf und siehe. 2 Corn. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. Festo Epiph. P.: Königsberg (Poß. J. M. Rempt).

Hebt eure Hände auf zu Gott. 2 Clar. Timp. 2 Ob. or. Fl. 2 Viol. Va. 4 voc. Org. Dank-Cantate aufs Friedensfest („den 6. Sept. als am 15. p. Trin. 1807 wurde der Friede zwischen Fr.(ankreich) Pr(eußen) u. R.(ußland) gefeyert). P.: Meiningen (Autograph).

Heilig, heilig ist Gottes Geist. 2 Ob. 2 Clar. Timp. 2 Viol. Va. 4 voc. Cont. (?) Adorf, Ehrenfriedersdorf, Düben, Kindelbrück.

Heilig ist der Herr Zebaoth. 2 Tromp. Pauk. 2 Clar. 2 Viol. Va. 4 voc. Baß u. Org. P.: Gotha II. (Cop. Johann Gottfried Schade, Gotha am 30. Juli 1808. Schluß-Bem.: Vom Komponisten Herrn Org. Vierling erhalten u. abgeschrieben den 4. 5. 6. Jul. 1808. Johann Gottfried Schade Cantor).

Herr, an dir habe ich gesündigt. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. Judica. P.: Berlin, Meiningen (Eyring) — (?) Düben, Kindelbrück.

Herr, auf dich traue ich. 2 Corn. 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Fondamento. Invocavit. P.: Berlin — (?) Kindelbrück, Quedlinbg.

Herr, dein Wort bleibt ewig. 2 Corn. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. Sexagesimae. P.: Augustusburg — (?) Düben, Kindelbrück.

Herr, du hast Worte des ewigen Lebens. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. Judica. P.: Königsberg.

Herr unser Gott, dem wir vertrauen. 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Cont. (?) Großbreitenbach.

Herr, wir liegen dir zu Füßen. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. 11 Trin. P.: Königsberg.

Hilf Gott, daß ich den Nächsten liebe. 2 Fl. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. 4. Trin. P.: Augustusburg, Königsberg — (?) Großbreitenbach, Kindelbrück.

Himmel, Erde, Licht und Meer. 2 Fl. 2 Ob. (Klar.) 2 Corn. Tromb. 2 Viol. Va. 4 voc. Org. P.: Meiningen.

Ich bringe dir Hoffnung. 2 Clar. 2 Fl. 2 Viol. Va. 4 voc. Cont. (?) Viernau.

Ich hoff' auf Gott. 2 Corn. 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. Septuagesimae. P.: Berlin — (?) Kindelbrück.

Ich hoffe darauf, daß du so gnädig bist. 2 Corn. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. 12. Trin. P.: Augustusburg, Berlin — P. u. St.: Halle, (Autograph), Meiningen — (?) Kindelbrück.

Ich warte der Hoffnung. 2 Corn. 2 Fl. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. III. Advent. P.: Augustusb., Frankenberg — (?) Kindelb.

Ich werde dir zu Ehren. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. Exaudi. P.: Königsberg.

Ich will nach deinem Reiche trachten. 2 Clar. Timp. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. Joh.-Fest. P.: Königsberg.

Ihr habt nun Traurigkeit. 2 Fl. od. Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. Jubilate. P.: Augustusburg, Berlin, Meiningen (Cop. Eyring), — (?) Kindelbrück.

In der Zeit meiner Not. 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. 2. Epiph. P. u. St.: Halle (Poß. Rempt), — (?) Großbreitenbach, Kindelbrück.

Ist Gott für mich. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. Oculi. P.: Königsberg.

Jesus lebt, mit ihm auch ich. 2 Corn. 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. Festo Paschatos Fer. II. P.: Augustusburg, Berlin, Gotha II (Cop. Joh. Gottfr. Schade, Cantor) — (?) Eckartsberga, Gehren.

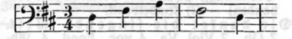
Jesus meine Zuversicht. 2 Corn. 2 Fl. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. Am 1. Osterfeiertage. P.: Gerbstedt (Bem.: aufgeführt 1798, 1799, 1804, 1806, 1821).

Jesus nimmt die Sünder an. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. 3. Trin. P.. Augustusburg, Meiningen (Cop. Eyring), P. u. St.: Halle — (?) Kindelbrück.

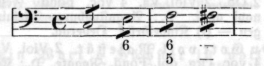
Laß mich, Höchster, danach streben. 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. 23. Trin. P.: Augustusburg, — P. u. St.: Halle (Bes. Rempt) — (?) Kindelbrück.

Lehre mich tun nach deinem Wohlgefallen. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. Dom. Cantate. P.: Königsberg.

Lobe den Herrn meine Seele. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. P.: Berlin. Königsbg.



Lobe den Herrn meine Seele. 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. 14. Trin. P.: Augustusburg — (?) Ehrenfriedersdorf, Kindelbrück.



Mache dich auf, werde Licht. 2 Corn. 2 Clar. Timp. 2 Ob. 2 Fl. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. Festo Epiph. P.: Augustusburg, Berlin, Frankenberg — (?) Kindelbrück, Naumburg, Roßach.

Meine Seele erhebet den Herrn. 2 Corn. 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. Heimsuchung Mariae. P.: Augustusburg, Berlin — (?) Düben, Kindelbrück, Mittweida, Naumburg.

Mit Jauchzen fähret er auf. 2 Clar. Timp. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. Himmelfahrt Christi. P.: Augustusburg, Gotha I (Poß. J. H. Ehrhardt 1791) — P. u. St.: Halle: (J. M. Rempt) — (?) Annaberg, Ehrenfriedersdorf, Kindelbrück, Zittau.

O Gott, mein Vater, steh mir bei. 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. (Org. oblig.) 2 Trin. P.: Augustusburg, Königsberg, Meiningen (Cop. Eyring) — P. u. St.: Berlin (Bes. P. Albani), Halle, — (?) Kindelbrück.

O großer Gott von Macht. 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. 15, Trin. P. u. St.: Halle (Poß. J. M. Rempt).

Preis ihm, er schuf. 2 Clar. Timp. 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. Trin. Fest. P.: Augustusburg, Frankenberg, Gerbstedt (Bem.: Zum Fest der heiligen Dreieinigkeit di Vierling 1797), Walldorf, — (?), Ehrenfriedersdorf, Großbreitenbach, Kindelbrück.

Preis und Anbetung bringt ihr Christen. Viol. solo. 2 Fl. 2 Ob. 2 Corn. 2 Clar. 2 Viol. Va. 4 voc. Cont. (?) Kindelbrück.

Regierer der Welten. 2 Clar. Timp. 2 Corn. 2 Fl. 2 Viol. Va. 4 voc. Org. P.: Meiningen.
Rufe mich an in der Not. 2 Fl. 2 Viol. Va. 4 voc. Cont. (?) Kindelbrück.
Schwülstige Thoren, geht, bückt euch und heuchelt. 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. 17. Trin. P.: Augustusbg.
Selig sind die Barmherzigen. 2 Fl. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. 4 Trin. P. u. St.: Halle (Autograph).
Selig sind, die Gottes Wort. 2 Fl. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. Oculi. P.: Augustusburg, Frankenberg (Cop. Albrecht 1823) (?) Kindelbrück.
Sieh die Tränen. Kantate (?) Bärenstein.
Sie rüsten sich wider die Seele. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. Palmarum. P. u. St.: J. M. Rempt.
Sing', bet' und geh auf Gottes Wegen. 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. Laetare. P.: Berlin, Königsberg (Poß. J. M. Rempt).
So jemand kämpfet. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. Reminiscere. P.: Königsb.
So jemand spricht. 2 Corn. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. 13. Trin. P.: Augustusbg.
So mir jemand nachfolgen will. 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. Palmarum. P.: Augustusburg, Berlin, — P. u. St.: Meiningen, (?) Kindelbrück.
Umsonst hüllst du vor deinem Angesichte. 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. 8. Trin. P.: Augustusburg, Königsberg, — P. u. St.: Berlin, Halle, Meiningen (Cop. Eyring) (?) Kindelbrück.
Unser Gott ist groß. 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. Laetare. P.: Augustusburg, — P. u. St.: Berlin. (Bem. auf P. „Den 6. Sept. 1796 Poß. Bernekker — auf St.: Carl Gebhardi in Erfurt.
Vernimm, Herr, mein Gebet. 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. 19. Trin. P.: Augustusburg, Meiningen.
Vernimm, o Herr. 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Cont. (?) Düben.
Voll Freud und frommer Dankbegier. 2 Corn. 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. 7. Trin. P.: Augustusburg, Königsberg, Meiningen (Eyring) (?) Kindelbrück, Olbernhau.
Vor dir, o Heiliger, ist unser. 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. 17. Trin. P.: Augustusb., Königsberg, Meiningen (Cop. Eyring).
Wachet auf vom Schlaf. 2 Corn. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. 10. Trin. P.: Augustusburg, Berlin — P. u. St.: Halle (Autograph) — (?) Kindelbrück.
Wachet und betet. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. Invocavit. P.: Königsberg.
Wann Menschenhilfe dir gebricht. Fl. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. P.: Augustusburg, (?) Bärenstein, Kindelbrück.
Wer Gott sein Herze gibt. S. A. 2 Viol. Cont. P. u. St.: Bettenhausen.
Wer weiß, wie nah der Tod. 2 Fl. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. P.: Augustusburg, Meiningen (Cop. Eyring).
Wer weiß, wie nahe mir mein Ende. Kantate. (?) Eber-bach.
Wer zählt Unendlicher. 2 Corn. 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. Michaelisfest. P.: Augustusburg, Berlin, — P. u. St.: Halle (Rempt 1806) (?) Kindelbrück.
Wie flieht dahin der Menschen Zeit. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. 9. Trin. P.: Augustusbg., Meiningen (Cop. Eyring).
Wie groß ist deine Macht. 2 Corn. 2 Fl. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. Aufs Erntefest. P.: Gerbstedt, (Autograph m. Jahresz. 1797, 1800, 1808), Gotha II. (Cop. Joh. Gottfried Schade 1805.)
Wieviel hat Gott an dir getan. 2 Clar. Timp. 2 Viol. Va. 4 voc. Org. oblig. Fond. Festo Visit. Mariae. P.: Königsberg, — P. u. St.: Halle.
Wir Christen jauchzen Jubellieder. 2 Clar. Timp. 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. Ostern. P.: Berlin, Gerbstedt (? Autograph m. Jhrsz. 1805), — P. u. St.: Halle, — (?) Ehrenfriedersdorf, Kindelbrück.
Wir haben ein prophetisches Wort. 2 Fl. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. 6. Epiph. P.: Augustusburg, Königsberg, (?) Kindelbrück, Quedlinburg.
Wir singen dir Emanuel. 2 Corn. 2 Ob. 2 Viol. Va. 4 voc. Fond. Festo Annunc. Mariae. P.: Augustusburg, — P. u. St.: Halle (Autograph m. Jhrsz. 1809.)

B. Andere Vokalwerke.

Der Herr ist König. Motette für vier Singst. P.: Gotha II. (Bem. Orchester-Begleitung — 2 Tromp. 2 Viol. Va. Vc. Org. — von Johann Gottfried Schade 27. Jan. 1814).
Der Staub muß wieder. Leichen-Motetta à 2 C. 2 A. 2 T. 2 B. P.: Berlin (Cop. Kluge — durchstrichen — Bes. Gebhardi).
Selig sind die Toten. Leichen-Motetta à C. A. T. A. zweichöricht. P.: Berlin, Gotha II.
Ich freue mich der frohen Zeit. Leichen-Arie nebst Motetta à 4 voc. P.: Berlin (Bes. Kluge — durchstrichen — Gebhardi).
Und nun entwandt in deiner Hand. Leichen-Arie à 4. P. und St.: Bettenhausen.
Wir bringen weinend. Leichen-Motette à 4. Hochheim.

C. Sonstige Werke.

Sinfonia in Es à 2 Corn. 2 Ob. 2 Viol. Va. Basso. St.: Berlin.
Sinfonia in D. à 2 Corn. 2 Ob. 2 Viol. Va. et Basso. St.: Berlin.
Fuga 2 a moll (Orgel) Berlin.

D. Singspiel.

Empfindung und Empfindelei oder die Verwechselung der Geliebten. 3 Akte. Text (nicht vorhanden), P.: 199 Seiten München.

Eine Theorie der Geige

auf mechanischer Grundlage

Von

Alfred Seiffert, Charlottenburg

Einleitung

In der „kritischen Übersicht über Neuerungen und Streitfragen im Geigenbau im Jahre 1906" spricht Großmann[1]) den Gedanken aus, daß zur Prüfung neuer Geigen „ein Physiker, der sich über den Ton und die Saitenschwingungen der Geige genau orientiert hätte, auf Grund photographischer Aufnahmen der schwingenden Saiten oder sonstwie", herangezogen werden sollte. Er verspricht sich davon eine „wirklich objektive Beurteilung der Instrumente" und empfiehlt dem Verband deutscher Geigenmacher die Schaffung einer solchen wissenschaftlichen Zentralstelle.

Es ist ein eigenartiger Zufall, daß fast gleichzeitig Barton und seine Mitarbeiter[2]) eine Reihe photographischer Aufnahmen der schwingenden Saiten, der Decke und des Stegs einer Geige veröffentlichten, bei denen ein neues, sinnreiches Verfahren zur Anwendung gelangte, um die winzigen Bewegungen der Geigenteile stark zu vergrößern und auf einer photographischen Platte festzuhalten. Vermutlich waren das nur Vorstudien zu einer experimentellen Begründung einer Theorie der Geige. Ich habe nicht erfahren können, ob diese Theorie bereits abgeschlossen vorliegt. Jedenfalls hat Barton hier eine solche Methode zur wissenschaftlichen Prüfung der Geige geliefert, wie sie Großmann im Auge gehabt hat. Ob man freilich auf diese Weise eine sichere Prüfung und Abschätzung der Güte einer Geige vornehmen kann, ja ob diese Versuche überhaupt eine befriedigende Lösung der mannigfachen Probleme ermöglichen werden, die sich an das „sogenannte Geheimnis der alten italienischen Meister" anknüpfen, läßt sich aus diesen Anfängen noch nicht erkennen, erscheint mir auch sehr zweifelhaft. Es sind eben zu viele einzelne Faktoren dabei zu beachten: das Material, die Form, die Wölbung und Ausarbeitung, der Lack, der Steg, vielleicht gar auch (nach Großmann) das Tonverhältnis von Decke und Boden. Wenn man wirklich durch Veränderung eines dieser Faktoren eine bestimmte Formänderung der Kurven herbeiführen könnte, so ließe sich doch rückwärts noch längst nicht aus diesen Kurvenveränderungen ein sicherer Schluß auf die wirkliche Ursache ziehen, da die Kurvenform auch durch die Stelle und die Art des Anstreichens bedingt wird, und da es äußerst schwierig ist, überhaupt bei mehreren Versuchen zu genau denselben Resultaten zu gelangen. Mit diesen Qualitätsprüfungen scheint es also nichts zu werden, wenigstens in dem obigen Sinne.

[1]) Deutsche Instrumentenbau-Zeitung. Berlin 1907.
[2]) Philosophical Magazine. Serie 6, Band 10, 12, 13, 18, 20 (1905 bis 1910).

Aber in einer anderen Hinsicht könnten derartige Versuche für den praktischen Geigenbau eine große Bedeutung gewinnen. Wer sich eingehender mit dem Geigenproblem beschäftigt hat, muß zu der Überzeugung kommen, daß es eben nicht nur eine Kleinigkeit ist, die uns noch fehlt, um eben so gute Geigen zu bauen, wie die alten Meister, sondern daß es, wie Röselmüller[1]) zugibt, „viele noch keineswegs aufgeklärte Zusammenhänge" zwischen den einzelnen Faktoren gibt, ja, wenn man ganz ehrlich sein will, daß uns der ganze Geigenkörper in seiner wunderbaren Wirkung ein einziges großes Geheimnis geblieben ist. Das Bedürfnis nach einer umfassenden und erschöpfenden Theorie der Geige ist schon seit einiger Zeit sehr groß, und es ist zunächst völlig gleichgültig, ob die alten Meister ohne diese Kenntnis imstande waren, ihre vollkommenen Instrumente zu bauen, oder ob sie nur, wie Großmann[2]) annimmt, diese Kenntnis „bei der zunehmenden Konkurrenz immer mehr geheim gehalten und nur den Familienmitgliedern oder allenfalls den besten Schülern mitgeteilt" hätten. Wie aber, wenn sie garnicht imstande gewesen sind, ihre auf innerer Anschauung beruhende Erkenntnis von dem Wesen der Geige begrifflich auseinanderzulegen und der Nachwelt zu überliefern? Wenn diese Theorie so schwierig zu begründen und zu entwickeln ist, daß die damalige Zeit noch gar nicht die Reife des wissenschaftlichen und technischen Ausdrucks besitzen konnte, um sie in völliger Klarheit sprachlich zu fixieren? Dann war es gewiß nicht die Aufgabe der praktischen Handwerker, diese Grundanschauungen zu entwickeln, und wenn wir bis heute darüber noch im Unklaren geblieben sind, war es nicht eine auf Konkurrenzneid beruhende, bedauerliche Verheimlichung ihrer Kenntnisse, sondern es liegt mehr eine Unterlassungssünde der physikalischen Wissenschaft vor, die mit den Fortschritten der Technik nicht mitgegangen war und — nicht mitgehen konnte, da es in der damaligen Zeit eine akustische Wissenschaft noch gar nicht gab. Wie groß die Schwierigkeiten einer streng wissenschaftlichen Lösung des Geigenproblems sind, kann man wohl am besten daraus erkennen, daß nach den ersten primitiven Untersuchungen Maupertuis' und Savart's kein einziger namhafter Physiker mehr sich mit dem Bau der Geige befaßt hat, und daß selbst unser größter Akustiker Helmholtz das Wunder des Geigenbaus fast völlig unberührt gelassen hat. Eine rein theoretische, mathematische Behandlung der Aufgabe ist bei der komplizierten Form ganz ausgeschlossen, höchstens einige Teilprobleme können einer näherungsweisen Berechnung unterworfen werden. Eine rein experimentelle Behandlung aber, wie sie Barton begonnen hat, ist einmal schon technisch sehr mühsam und langwierig, dann aber auch wegen der großen Zahl der einflußreichen Faktoren so kompliziert und fast unerschöpflich, daß man ohne den Ariadnefaden einer bestimmten theoretischen Vermutung an der Lösung verzweifeln müßte.

Wenn ich nun trotz dieser anscheinend unüberwindlichen Schwierigkeiten seit etwa vierzehn Jahren an der experimentellen Erforschung der Geigenschwingungen gearbeitet habe und zu bemerkenswerten Ergebnissen gelangt bin, so verdanke ich

[1]) Zeitschrift für Instrumentenbau vom 1. Februar 1906.
[2]) Deutsche Instrumentenbau-Zeitung. Berlin 1907.

das einmal dem vortrefflichen Vorbild der Barton'schen Untersuchungen, die es mir ermöglichten, ebenfalls eine brauchbare Vorrichtung zur experimentellen Bestimmung der kleinen Geigenschwingungen zu schaffen, und zweitens dem Genius unseres großen Landsmannes Helmholtz[1]), dessen Methode zur Gewinnung einer Theorie des Hörens mir eine Grundidee, ein Forschungsprinzip in die Hand gab, durch die das ganze Problem in eine einfache Reihe von Teilaufgaben aufgelöst werden konnte.

Leider sind die anzustellenden Versuche zum größten Teil so kompliziert, daß ich dazu immer noch zweier Mitarbeiter bedurfte. Bisher haben mich einige frühere Schüler meiner Anstalt[2]) in eifrigster Weise dabei unterstützt, denen ich auch an dieser Stelle herzlich dafür danken möchte. Aber es fehlte doch häufig an der notwendigen Einarbeitung, und ohne diese ist es ganz unmöglich, vollkommene Aufnahmen zu machen. Außerdem gebrauchen diese Versuche so viel Zeit und unbehinderten Raum, daß ich nur selten dazu gelangen konnte, mich ihnen zu widmen, und immer wieder abbrechen mußte, ehe ich die gewünschte Vollkommenheit erreicht hatte.

Die dabei benutzte Geige war ein von mir selbst angefertigtes, minderwertiges Instrument, das ich deswegen diesem guten Zweck gern zum Opfer brachte. Später habe ich die Versuche an einer bedeutend besseren Geige eigener Fabrikation wiederholt, ohne indeß größere Unterschiede der Resultate zu beobachten. Nur das eine Ergebnis war sicher: die Schwierigkeit, zu völlig gleichmäßigen Kurven zu gelangen. Hier wird erst die Benutzung erstklassiger Instrumente und ein fehlerloses Zusammenarbeiten Wandel schaffen. Nach diesen Bemerkungen ist es wohl verständlich, wenn ich in Abweichung von den guten Gepflogenheiten der deutschen Wissenschaft diese Gelegenheit benutze, um die bisherigen Ergebnisse meiner Untersuchungen bekannt zu geben. Erstens ist eine einigermaßen gründliche Behandlung des Problems einem Einzelnen materiell, wie physisch unmöglich. Die Wege zu zielbewußter gleichzeitiger Arbeit Vieler aber kann ich frei machen, indem ich die Art und die Leistungsfähigkeit meiner Apparate auseinander setze und die Grundidee entwickle, aus der sich alle Einzelheiten ergeben. Zweitens ist diese Grundidee selber, wie ich zu zeigen hoffe, trotz der Lückenhaftigkeit ihrer experimentellen Bestätigung doch wohl schon mehr als eine bloße Hypothese, da sie sich fast durchweg auf unanfechtbare Gesetze der Mechanik stützt. Ja ich glaube sogar dartun zu können, daß sie mit großer Wahrscheinlichkeit bei der Entwicklung der Geige zu ihrer Vollendung durch die alten italienischen Meister maßgebend war. Drittens aber, und das ist mir augenblicklich die Hauptsache, möchte ich mit dieser Veröffentlichung werben um die freundliche und freudige Mitarbeit der Fachgenossen, der Künstler, der Geigenbauer, ja des ganzen Verbandes deutscher Geigenmacher, die ja alle an der schnellen und gründlichen Lösung des Geigenproblems das größte Interesse haben werden.

---

1) Helmholtz, Lehre von den Tonempfindungen.

2) Verfasser wirkt als Oberstudienrat an der Siemens-Oberrealschule [Anm. der Schriftleitung].

I. Der Untersuchungsapparat.

Die Hauptschwierigkeit der Geigenuntersuchungen besteht, wie schon oben bemerkt, in der außerordentlich geringen Weite und großen Schnelligkeit der auftretenden Bewegungen. Ein direkt auf dem Geigenkörper angebrachtes Spiegelchen liefert auch bei Anwendung eines großen Lichtzeigers nur winzige Spuren von Schwingungen, aus denen sich keine weiteren Schlüsse ziehen lassen. Dies liegt hauptsächlich daran, daß diese Bewegungen zumeist keine Drehungen, sondern nur Auf- und Abwärtsbewegungen, Atembewegungen, wie schon Savart erkannt hat, sind. Um diese in die leichter nachweisbaren Drehungen umzuwandeln, kam Barton auf den sinnreichen Gedanken, sie auf einen sehr kleinen und leicht beweglichen, aber elastisch dagegen gedrückten Hebel zu übertragen, dessen Achse unabhängig vom schwingenden Körperteil fest gehalten war. Daher habe auch ich einen kleinen Aluminiumhebel von ca. 1 cm Länge angewendet. Dadurch wurde es möglich, schon bei einem Lichtzeiger von 1 m (infolge der doppelten Drehung des reflektierten Strahls) eine zweihundertfache Vergrößerung zu erzielen. Betrug demnach die Amplitude der aufgenommenen Schwingung 5 mm, so hatte sich die betreffende Stelle der Geige um 0,0125 mm gehoben und gesenkt. Es lassen sich aber auch Kurven von 1 oder 2 mm noch ganz gut gebrauchen, so daß schon Hebungen von 0,0025 mm deutlich erkennbar sind. Ein noch größerer Lichtzeiger, wie ihn auch Barton benutzte, müßte die Empfindlichkeit noch mehr steigern.

Bei so winzigen Bewegungen ist natürlich die Gefahr der Mitwirkung anderer Einflüsse, als der Geigenschwingungen, sehr groß. Daher muß die Geige selbst absolut festgehalten werden und die Schwingungen dieses Befestigungskörpers müssen so langsam erfolgen, daß sie keinen störenden Einfluß auf die schnellen Geigenschwingungen besitzen. Am gefährlichsten sind dabei die Schwingungen des kleinen Spiegelträgers selber, während die Erschütterungen des ganzen Befestigungskörpers, wie schon Barton durch besondere Versuche ermitttelte, bei der kurzen Belichtungszeit (hier von einer vierzigstel Sekunde) völlig vernachlässigt werden dürfen.

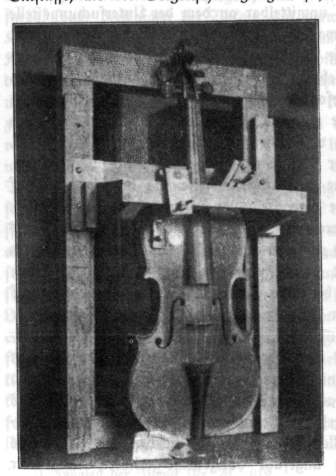


Fig. 1.

Die Geige wurde daher in einem schweren, rechteckigen Holzrahmen befestigt (Fig. 1), dessen Dimensionen gleich so groß gewählt wurden, daß sich auch eine große Bratsche darauf einspannen läßt. Die Methode der Befestigung war zunächst der von Barton angewandten ähnlich, indem an der unteren

Schmalseite des Rahmens ein Randstückchen in der Gegend des Kinnhalters, und an einer besonderen, auf dem Rahmen verschiebbaren Querleiste die Mitte des Halses festgeschraubt wurde. Da sich indessen später die ganz besondere Wichtigkeit der freien Halspendelung offenbarte, mußte diese Festlegung des Halses; verworfen werden. Ich habe als zweite Befestigungsstelle jetzt eine der unteren diametral gegenüberliegende am oberen Rand der Oberbacken gewählt, wo nach unsrer Theorie dauernd dieselbe Schwingungsphase vorhanden ist, wie am Kinnhalter. Es entspricht das ungefähr der Geigenhaltung seitens des Spielers in den höheren Lagen. Doch werde ich später auch noch andere Befestigungsmöglichkeiten durchprobieren. Die von Barton benutzte Festlegung der Geige auf einem horizontalen Tisch war unzureichend, weil auch die Untersuchung der Bodenschwingungen unerläßlich ist. Darum mußte der Rahmen auch senkrecht aufgestellt werden können. Das Beste wäre es wohl, ihn an zwei starken und fest auf dem Tisch verankerten senkrechten Eisenschienen festzuschrauben. Ich habe mir so geholfen, daß ich ihn durch vier Klemmschrauben an dem schweren Holzgestell einer großen zweistiefligen Luftpumpe befestigte. Dabei zeigte sich, daß weder die kleinen Erschütterungen dieser Luftpumpe, noch die ziemlich großen Schwankungen des Experimentiertisches, z. B. beim Rütteln an der Tischplatte, die Form der Schwingungskurven wesentlich beeinflussen. Man erkennt das aus nebenstehender Aufnahme einer zu stark gezupften a'-Saite. (Fig. 1b.)

Fig 1b, a' auf der Geige gezupft.

Den Spiegelträger hatte Barton unmittelbar an dem der Untersuchungsstelle benachbarten Rande der Geige, etwa am linken oberen Klötzchen, angebracht. Auch das war ungünstig, da jetzt die schwingenden Backen noch durch die Mehrbelastung in ihrer Beweglichkeit behindert wurden. Ich habe daher zur Befestigung des Spiegelträgers eine besondere, über das eingespannte Instrument quer hinweggehende hölzerne Brücke angebracht, die sich auf den Längsseiten des Rahmens von oben nach unten verschieben und überall festschrauben läßt. An dem oberen Stegbrettchen dieser Brücke ist wiederum, seitlich verschiebbar, aber in jeder Stellung fixierbar, eine zweibackige Holzklemme befestigt, die auf einer Seite den durch eine Schraube ohne Ende zu hebenden und zu senkenden Trägerzapfen hält. An dessen unterem Ende ist ein mit Blei ausgegossenes Handstück rechtwinklig angelötet, das zwischen zwei seitlich ausgespreizten Fingern die Achse des Aluminiumhebels mit dem Spiegelchen trägt. Auf diese Weise läßt sich der Spiegel fast auf jede beliebige Stelle der Decke, aber auch auf den Obersattel, das Griffbrett oder den Saitenhalter auflegen. Infolge der Schwere und möglichst festen Verbindung der Teile ist bei einigermaßen vorsichtiger Behandlung des Apparates eine Übertragung der Saitenschwingungen auf den Spiegelträger und damit eine Verunreinigung der Schwingungskurven nach Möglichkeit vermieden. Um das Eindrücken des stählernen Hebelstiftchens in das weiche Holz der Decke zu verhindern, habe ich nach dem Vorgang Bartons an den zu untersuchenden Stellen kleine Deckglasstückchen mit Klebwachs angekittet und (bei liegender Geige) ungefähr horizontal gerichtet, damit der Stift möglichst genau senkrecht zur Glasfläche angehoben wird.

Ich verhehle mir nicht, daß diese ganze Einrichtung in technischer Hinsicht noch sehr verbesserungsbedürftig ist. Aber auch so kann man mit den erzielten Resultaten schon einigermaßen zufrieden sein, und es ist ganz unzweifelhaft, daß eine weitere Verfeinerung der einzelnen Teile und ihrer starren Befestigung an einander die Zuverlässigkeit des Apparates in jeder gewünschten Weise vervollkommnen werde.

Die mit diesem Apparat allein anzustellenden Versuche sind entweder nur qualitative, indem man das scharfe Bild eines vom Spiegel reflektierten hellen Lichtstriches mit Hülfe einer Konvexlinse von großer Brennweite auf eine entfernte Skala auffallen läßt und die Ausschlagrichtung bei einer kleinen Saitenzerrung nach rechts oder links beobachtet; oder sie sind bereits quantitative, wenn man bei schwingender Saite die Breite des auf der dunklen Skala entstehenden Lichtbandes mißt. Die ersteren Untersuchungen habe ich auch in der Weise anstellen können, daß ich mit Hilfe eines kleinen Meßfernrohrs in dem Spiegelchen das Bild einer gut beleuchteten fernen Millimeterskala betrachtete. Diese Methode versagte aber natürlich bei Schwingungsbeobachtungen.

Nachdem so die Bewegungsart der einzelnen Geigenteile und die Stärke des entstandenen Tons untersucht worden waren, mußte man versuchen, auch die Gleichmäßigkeit des Tons und (mit Hülfe seiner harmonischen Obertöne) seine Klangfarbe deutlich erkennbar zu machen. Das bekannte Mittel der Auflösung einer hin- und hergehenden Schwingung in eine fortlaufende Kurve vermittelst eines schnell rotierenden Spiegels, das sonst zur Veranschaulichung der Klangfarbe, sogar derjenigen der Vokale, gut verwendbar ist, versagte hier infolge der Kleinheit und Raschheit der Geigenschwingungen, wenn man die stark vergrößerte Kurve nur auf einem Schirm beobachten will. Es erscheint unbedingt notwendig, die Kurven so scharf wie möglich aufzuzeichnen, um sie mit einander vergleichen und nach den Begleitumständen ordnen zu können. Solche Aufzeichnungen hat zuerst Mikola[1]) 1906 gemacht, indem er den vom schwingenden Körper reflektierten hellen Lichtstrahl auf einen mit lichtempfindlichem Papier bespannten und in einem dunklen Gehäuse schnell drehbaren Cylinder auffallen ließ. Barton photographierte die Schwingungen auf einer in weiter Entfernung schnell vorbeigezogenen Bromsilberplatte. Leppin und Masche[2]) benutzten später wieder den rotierenden Spiegel, der nicht nur die Kurven auf die Platte einer Kamera warf, sondern auch ganz nach dem Belieben des Beobachters selbsttätig die Verschlußklappe zu öffnen und nach einer Umdrehung wieder zu schließen vermochte. Ich habe den Mikola'schen rotierenden Cylinder mit dem Leppin'schen Gedanken der selbsttätigen Ein- und Ausschaltung verbunden. So entstand die „photographische Trommel" (Fig. 2), ein lichtdichtes, fast würfelförmiges Gehäuse mit einer schweren Riemenscheibe im Innern, die durch einen kleinen Motor in genügend rasche und gleichmäßige Umdrehung versetzt werden kann. Auf ihr läßt sich ein Streifen lichtempfindlichen Papiers (Filmstreifen) festklemmen, der durch einen in der Vorderwand befindlichen horizontalen, 12 cm langen und 0,5 mm breiten Spalt belichtet werden kann. Da die Amplituden der

---

[1]) Annalen der Physik Nr. 20. 619.

[2]) Berichte von Leppin u. Masche VIII 3/4. 1911.

beobachteten Schwingungen (deren Richtung natürlich genau horizontal einzustellen war) die Größe von 2 cm nie überstieg, so ist aus Sparsamkeitsgründen vor diesem Spalt, aber noch hinter der Öffnungsklappe, ein verschiebbarer Blechstreifen mit einem Mittelausschnitt vom 1×2 qcm angebracht, der es gestattet, auf einem Filmstreifen nach einander sechs verschiedene Aufnahmen zu machen. Das ist bei den heutigen Filmpreisen sicherlich ein großer Vorzug. Zur Regulierung der Umlaufszeit wird durch die außen befindliche kleine Schnurscheibe bei jedem Umlauf eine kleine Klickfeder ausgelöst. Diese ermöglichte es sogar, die komplizierte Vorrichtung zur Selbstausschaltung, durch die zu viel Energie verloren ging und daher die Umlaufsgeschwindigkeit plötzlich stark verkleinert wurde, ganz fortzulassen und durch einen einfachen Handverschluß zu ersetzen, da man es nach kurzer Übung lernt, den Verschluß bei e i n e m Klick zu öffnen und genau beim nächsten wieder zu schließen.

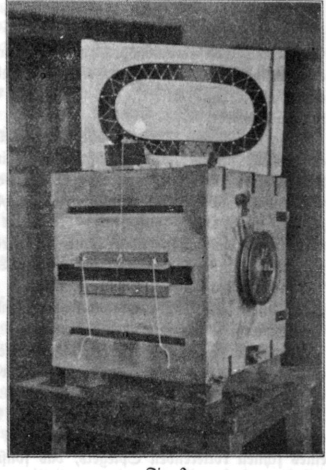


Fig. 2.

Der Umfang der inneren Riemenscheibe beträgt fast genau 80 cm, die benutzten Umlaufszeiten betrugen eine drittel bis eine viertel Sekunde. Es läßt sich daher leicht eine Tabelle zusammenstellen, aus der man bei jeder Umlaufszeit die Schwingungszahl des vorhandenen Tons mit Hilfe der auf einem Filmstreifen von 10 cm Länge zu zählenden Wellenlängen bestimmen kann. Die Trommel ist daher auch zu mancherlei anderen physikalischen

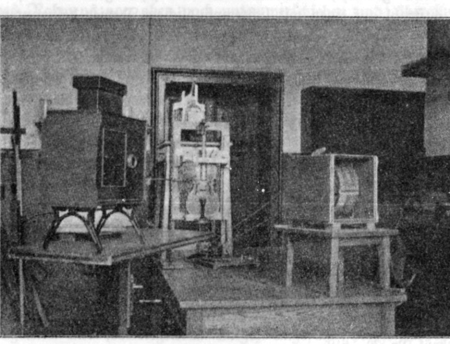


Fig. 3.

Messungen brauchbar. Aber auch umgekehrt ist für jede Umlaufszeit die Länge der für jeden Ton zu erwartenden Hauptwelle von vorn herein abzulesen, so daß ein Zweifel über sie ausgeschlossen ist.

Wichtig war endlich noch die verwendete Lichtquelle. Die Versuche, die Bogenlampe durch eine Nernstlampe zu ersetzen, wobei eine Arbeitskraft gespart würde, scheiterten an der schnellen Rotation, die bei vier Umläufen in der Sekunde auf 0,5 mm nur die Belichtungszeit von $^1/_{6400}$ Sek. kommen läßt. So mußte es denn schon bei der Bogenlampe bleiben.

Die Aufnahme in Fig. 3 (auf voriger Seite) veranschaulicht die Aufstellung der Apparate bei den Kurvenaufnahmen.

II. Die Analyse der Geigenschwingungen.

Indem ich die Struktur der Geige im großen Ganzen als bekannt voraussetze, möchte ich nur hinsichtlich der Stimme hervorheben, daß sie zunächst bei ungespannten Saiten mit einem gewissen Zwange eingesetzt wird. Durch das Spannen der Saiten wird dann die etwas nach oben gedrückte Decke wieder zurückgedrängt und dadurch die Stimme kräftig gegen den Boden gedrückt. Dieser Bodendruck wird aber dadurch wieder aufgehoben, daß der stark nach oben gezerrte Hals den an ihm festgeleimten Boden eine Wenigkeit auszieht, wobei sich dessen Mitte nach oben anheben muß. So herrscht jedenfalls auf beiden Seiten der Stimme ein starker, entgegengesetzter Druck, der sich genau ausgleichen muß. Bei der Zähigkeit namentlich des Ahornholzes ist anzunehmen, daß dieser hin- und hergehende Ausgleich erst nach einer gewissen längeren Zeit zu einer vollkommenen Ruhe führt, was im allgemeinen nach Tagen und Wochen, bisweilen aber auch wohl erst nach Monaten und Jahren geschieht.

Das so hergestellte Gleichgewicht zwischen Zug, Druck und elastischer Spannung erfährt nun eine Störung, wenn eine der Saiten zum Tönen gebracht wird. Der Ablauf dieser Störungen in dem eigenartig konstruierten Geigenkörper ist es nun zweifellos, der die wunderbare Resonanzwirkung des Instrumentes bedingt. Wir werden sie verstehen lernen, wenn es gelingt, diesen Ablauf der Saitenschwingungen restlos zu verfolgen und die mechanischen Vorbedingungen dafür aufzufinden.

Bekanntlich beschreiben die einzelnen Punkte der schwingenden Saite im allgemeinen kleine Ellipsen um ihre Ruhelage, die an den festen Endpunkten zwar durch Interferenz vernichtet werden, jedoch einen periodisch wechselnden Druck und Zug ausüben, der in den Augenblicken größter Elongation am stärksten sein muß, und dessen Richtung mit der augenblicklichen Schwingungsrichtung übereinstimmt. Die Richtung und Größe dieses Druckes und Zuges am Obersattel sowohl wie am Steg ist es demnach, die den Geigenteilen eine bestimmte Bewegung aufzwingt, und deren Umwandlung die Ursache der Resonanz bedeutet. Vom Vorhandensein und der besonderen Art dieser Bewegungen kann man sich an einem über zwei feste Böcke gespannten langen Seil (z. B. dem Turmseil des Seiltänzers) leicht überzeugen. Da sich jede elliptische Schwingung in zwei auf einander senkrechte Komponenten zerlegen läßt, so dürfen wir annehmen,

daß die schwingende Saite erstens einen Zug senkrecht zur Stegfläche, d. h. nach oben ausübt und zweitens den Steg tangential zur Stegkurve, d. h. abwechselnd nach rechts oder links zerrt. Diese Wirkungen wollen wir als Längs- und Querpendelung des Stegs bezeichnen. Dieselben Bewegungsarten müssen auch beim Obersattel vorhanden sein, die Längspendelung in entgegengesetzter, die Querpendelung in gleicher Schwingungsphase. Es ist zu untersuchen, wie diese Bewegungen im Geigenkörper weiter verlaufen.

Zunächst betrachten wir die Stegpendelung. Nenne ich die Schwingungszahl des Grundtons der Saite n, so leuchtet es ein, daß die Anzahl der Längspendelungen 2n, die der Querpendelungen ebenfalls n sein muß. Beide Bewegungsarten sind an der Geige experimentell nachgewiesen worden, sowohl von Barton[1]), als auch von de Haas[2]). Bedenkt man das Vorhandensein mehrerer gespannter Saiten auf dem Steg, von denen im allgemeinen nur eine sich in Schwingung befindet, so kommt man zu dem Schluß, daß jedenfalls an den Längspendelungen nicht der ganze Steg beteiligt sein kann, sondern nur der unter der tönenden Saite liegende Stegteil. Darauf werden wir später bei Besprechung des Stegs zurückkommen müssen.

Für die weitere Bewegung ist die Querpendelung des Stegs am wichtigsten. Wie wirkt sie auf die darunter liegende Decke? Unter dem linken Stegfuß befindet sich, zunächst wohl zur gleichmäßigeren Verteilung des starken Stegdrucks auf ein größeres Flächenstück der Decke eine fest eingeleimte Holzleiste, der sogenannte Baßbalken. Läge hier der Schwerpunkt der Decke und wäre die elastische Befestigung dieses zwischen den F-Löchern liegenden Deckenteils, den wir als „Schildchen" bezeichnen wollen, nach oben und unten hin die gleiche, so müßte die ganze linke Seite der Decke bei jeder Druckverstärkung nach unten gehen und beim Nachlassen des Druckes infolge der eigenen Elastizität wieder nach oben zurückkehren. Die rechte Seite wird ja durch die Stimme in ihrer Lage erhalten. Somit entsteht zunächst eine Querpendelung des Schildchens um die obere Spitze der Stimme. Nun liegt aber der Schwerpunkt von Decke und Balken weiter nach oben zu und die untere Deckenhälfte ist wegen der weit hineinragenden F-Löcher und auch infolge seiner größeren Breite weniger stark festgehalten, als die obere. Daher muß bei dieser Schildchenpendelung das untere Ende des Balkens stärker nach innen gedrückt werden, während das obere Ende, das ja über die festere Zone oberhalb der F-Löcher hinaus bis in die weicheren Oberbacken hineinragt, entweder hier an dieser Abwärtsbewegung verhindert oder gar infolge der Reaktion etwas nach außen gedrückt wird. In der Tat habe ich diese entgegengesetzte Bewegungsrichtung der Balkenenden durch die oben erwähnten Ausschlagsversuche bestätigt gefunden. Der Balken dreht sich also um eine Achse, die etwa zwischen den beiden oberen F-Kreisen liegt, auf der sogenannten „Brücke". Er wird daher bei einer n-maligen Wiederholung des Stegdrucks ebenfalls n-mal um die Brücke pendeln, wie ein Wagebalken um die Mittelschneide. Es ist einleuchtend, daß die Amplituden dieser Schildchenpendelung und Balkenpendelung rasch bis zu einem gewissen Maximum

[1]) Philosophical Magazine. Ser. 6, Bd. 20. 1910.
[2]) On the motion of the bridge of the violin. Amsterdam. 1909.

ansteigen müssen, welches noch von der Trägheit der schwingenden Masse und der Intensität der an den Enden wirkenden elastischen Zugkräfte abhängt, und daß durch die Auf- und Abwärtsbewegung der Balkenenden die weicheren Backenflächen ebenfalls etwas gehoben und gesenkt werden müssen — ein richtiger Doppelblasebalg. Ja selbst wenn der Balken oben so fest gehalten würde, daß sich zunächst nur das untere Backenende mit den Unterbacken in eine bemerkbare Bewegung versetzen ließen, wäre es nach dem Gesetz der Reaktion notwendig, daß sich in den oberen Backen gerade die entgegengesetzte Bewegungsart einstellte, wenn auch schwächer, als unten.

Die so erzwungene Backenbewegung kann aber zunächst nur eine linksseitige sein, da ja der ganze Mittelstreifen der Decke zwischen den beiden großen Klötzen durch die Saitenspannung und den Stegdruck beständig wie in einem Schraubstock festgeklemmt und daher bei einer nur geringen Druckveränderung fast ganz unveränderlich ist. Diese „Mittelrippen" können sich also weder an der Schildchenpendelung noch an den Backenschwingungen wesentlich beteiligen. Sie werden daher die Drehungsachsen abgeben für beide Bewegungsarten, d. h. die Schildchenpendelung am linken F-Loch wird auch auf die rechte Seite übergreifen und hier die Stimme n-mal in der Sekunde stärker gegen den Boden drücken, die Backenbewegung links wird auf der rechten Seite auch eine entgegengesetzte Bewegung auslösen, und an dieser Backenerregung wird sich nicht nur der Balken, sondern der ganze Brustteil der Geige beteiligen, der infolge seiner größeren Krümmung, meist größeren Dicke und des mit einem gewissen Zwange eingeleimten Balkens eine fast unveränderliche und in sich unbiegsame Platte bildet, wie der Rücken einer Schildkröte. Die Backenflächen dagegen dürften schon in geringer Entfernung von der Mittelrippe leicht biegsam werden. Es leuchtet ein, daß diese ganze Blasebalgbewegung der Backen, die ja schon bei fortgesetztem Streichen der Saite immer mehr zunehmen muß, und ebenso rückwärts die Balkenpendelung, Stegpendelung und damit auch die Saitenschwingung selber eine weitere Verstärkung erfahren müßten, wenn es auch noch auf eine andere Weise gelingen würde, den rechten Backenhälften diese Gegenbewegung direkt aufzuzwingen. Dazu werden wir weiter unten wirklich gelangen.

Jedenfalls stellen sich uns die Backenschwingungen oben wie unten jetzt dar unter dem Bilde eines doppelten Luftfächers, als ob wir eine breite Handfläche schnell um den Mittelfinger nach rechts und links drehen, aber derartig kombiniert, daß je zwei diametral gegenüberliegende Backenhälften immer dieselbe Schwingungsphase besitzen, d. h. gleichzeitig nach oben oder unten ausschlagen. Da diese Bewegungen infolge ihrer Geschwindigkeit und bewegten Masse eine große Energie besitzen, so werden sie der Luft kräftige Stöße erteilen, die sich mit der dieser eigentümlichen Geschwindigkeit weiter ausbreiten.

Das ist aber nur die „erzwungene" Backenschwingung, die bei jedem Ton ihre Anzahl wechselt, mit zunehmender Tonhöhe immer kleinere Amplituden besitzt und sich vielleicht auf immer schmalere Deckenstreifen beschränkt. Es unterliegt aber keinem Zweifel, daß in diesen dünnen, hochelastischen und fast elliptischen Backenmembranen durch jeden Zug und Druck der Balkenenden wie durch einen

Schlag auf die Oberfläche des in einer ovalen Schüssel befindlichen Wassers oder auf ein gespanntes Trommelfell eine völlig selbständige transversale Welle erzeugt wird, die sich mit einer bestimmten, nur durch das Material bedingten Geschwindigkeit nach allen Seiten ausbreitet, an den Rändern reflektiert und je nach der Breite der Backenfläche mehr oder weniger häufig hin- und hergeworfen wird, wobei ihre Amplitude durch die Energieabgabe an die berührte Luft und durch die innere Reibung rasch abnimmt. Ist die Querelastizität der Backenflächen groß genug und ihre Breite genügend klein, so wäre es möglich, daß auf e i n e Pendelschwingung des Balkens m e h r e r e solcher „Flatterschwingungen" der Backen kommen, aber nach den Gesetzen der Interferenz stets ein genaues Vielfaches der ersteren, und daß die Anzahl dieser Flatterschwingungen in den oberen und unteren Backenflächen sich umgekehrt wie ihre Breiten verhalten müssen, d. h. bei den Maßen der Stradivariusgeigen wie 5 : 4.

Nun ergibt die Auseinanderziehung einer einfachen Pendelbewegung durch einen rotierenden Spiegel bekanntlich stets eine reine Sinuskurve (Fig. 1[a]). Wenn die Auf- und Abwärtsbewegung der Balkenenden aber nicht eine gleichmäßige ist, sondern durch mehrere Querwellen an gewissen Stellen gehemmt wird, so kann das graphische Bild der schwingenden Backenflächen an den Balkenenden nicht mehr eine reine Sinuskurve bleiben, sondern muß die Anzahl der darüber gelagerten „Flatterschwingungen" mehr oder weniger deutlich erkennen lassen. Nun schwingen nach Barton's Untersuchungen die oberen Backen fünfmal oder dreimal so rasch, wie die Saiten (im Grundton), was ich auch mit meinem Apparat bestätigen konnte (Fig. 2[a] u. 2[b]).

Fig. 1[a], Stimmgabel a' aufgenommen.

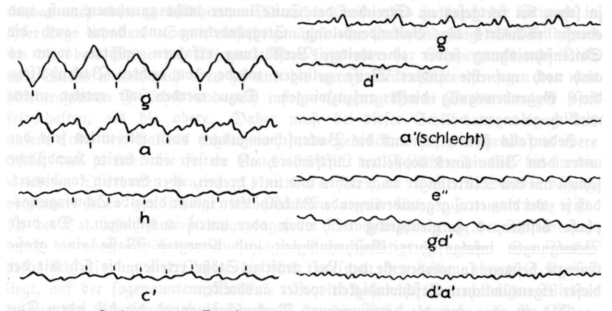


Fig. 2[a], g-Saite, obere Backen, schnell gestrichen: g, a, h, c'

Fig. 2[b], Guarneri-Geige, scharf gestrichen: g, d', a', e", gd', d'a'.

Wenn also ferner auf den unteren Backen für die gleichen Töne nie mehr als vier solcher kleinen Wellen auf die Hauptwelle kommen, wie die

Figuren 3a u. 3b ziemlich deutlich erkennen lassen, so liegt darin zweifellos eine experimentelle Bestätigung unserer Anschauungen von dem Schwingungszustand der Decke. Freilich kann dieses Zahlenverhältnis 5 : 4, das bei dem Grundton g

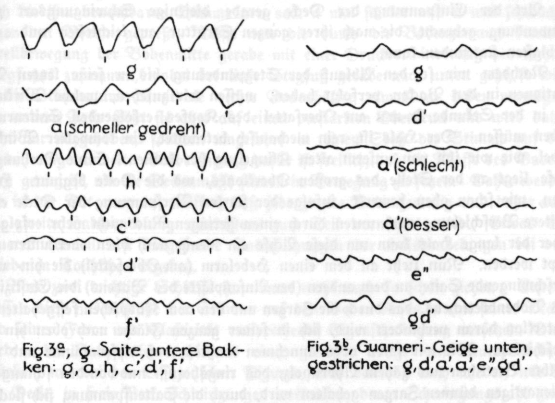


Fig. 3a, g-Saite, untere Backen: g, a, h, c', d', f'.

Fig. 3b, Guarneri-Geige unten, gestrichen: g, d', a', a', e", gd'.

unverkennbar vorhanden ist, bei den höheren Tönen nicht ebendasselbe bleiben. Denn selbst wenn sich die Flatterbewegungen stets auf die ganze Breite der Backen ausdehnen würden, müßten sie bei kürzeren Hauptwellen schon in geringerer Zahl auftreten. Es ist aber in hohem Grade wahrscheinlich, daß bei den höheren Tönen entweder nur ein kleineres Flächenstück an diesen Querschwingungen teilnimmt, oder eine gewisse Unterteilung der Backenflächen stattfindet, die dann wiederum eine größere Zahl von Störungen an den Balkenenden bewirkt. So erklären sich vielleicht die auch auf der a- und e-Saite beobachteten zahlreicheren Nebenwellen (Fig. 3c). Dann wäre es aber auch nicht erforderlich, daß das obige Grundverhältnis 5 : 4 auch bei diesen Tönen erhalten bliebe, sondern es könnten ebenso andere Verhältnisse, 4 : 3 oder 3 : 2, zu erwarten sein. Das vorhandene Material genügt noch nicht, um diese Frage zu beantworten.

e"
fis"
gis"

Fig. 3c, e"-Saite unten: e", fis", gis".

Rein theoretisch möchte ich noch bemerken, daß diese durch Steg und Balken erzwungene Deckenschwingung der Geige eigentlich als eine doppelte Torsionsschwingung aufgefaßt werden muß, deren Drehungsachsen die Mittelrippe und die Brücke sind. Das Schwingungsbild ist daher genau dasselbe, wie für den Grundton einer kreisförmigen oder quadratischen Platte bei den Chladnischen Klangfiguren. Jeder Geigenbauer wird beim Hantieren mit einer fertiggearbeiteten

Decke auch schon die Beobachtung gemacht haben, daß sowohl eine Längsbiegung als auch eine Querbiegung der Backen erst bei größerer Anstrengung möglich ist, aber eine Drehung um die „Taille" sehr leicht erfolgt. Demnach wird durch die Art der Einspannung der Decke gerade diejenige Schwingungsart zur Anwendung gebracht, die nach ihrer ganzen Struktur am leichtesten und ausgiebigsten stattfinden kann.

Nachdem wir so den Ablauf der Stegpendelung bis in seine letzten Vibrationen in den Backen verfolgt haben, müssen wir zusehen, welche Wirkung die in der Sekunde 2n-mal am Obersattel des Kopfes erfolgenden Saitenrucke haben müssen. Der Hals ist, rein mechanisch betrachtet, ein kompakter Winkelhebel, wie wir ihn von unserm alten Klingelzug her kennen. Seine Drehungsachse liegt an der Stelle des großen Oberklotzes, wo die Decke beginnt. Hier kann, wie schon oben bemerkt, infolge der starken Verspannung der Decke eine weitere Verschiebung nach unten durch einen geringen Ruck nicht mehr erfolgen. Aber der lange Hals kann um diese Achse ein wenig nach oben oder unten gekippt werden. Nun zieht an dem einen Hebelarm (am Obersattel) die hin- und herschwingende Saite, an dem andern (der Ansatzplatte des Bodens) die Elastizität des Bodenbrettchens, das durch die Zargen und den vom Knöpfchen festgehaltenen Unterklotz daran verhindert wird, sich in seiner ganzen Fläche nach oben hin zu verschieben. Wie wir schon oben annehmen mußten, daß dieses dünne und gewölbte Brettchen aus zähem Ahornholz, das ringsherum nur von den schlangenlinienartigen dünnen Zargen gehalten wird, durch die Saitenspannung sich flacher ausziehen lasse, wobei seine Mitte ein wenig nach innen zu steigt und durch die Stimme nach oben auf die Decke zurückdrückt, so werden wir auch jetzt vermuten dürfen, daß dieses wiederholte, rhythmische Zerren am Obersattel durch die schwingenden Saiten den Hals jedesmal eine kleine Wenigkeit weiter herumdreht, der dann den Boden noch etwas mehr auszerrt, aber sofort beim Nachlassen des Saitenzuges durch die elastische Kraft desselben Bodens wieder zurückgezogen wird. Der Hals wird also unter der Einwirkung dieser beiden Zugkräfte eine 2n-malige Pendelbewegung um seine normale Lage ausführen, die zwar nur außerordentlich gering sein kann, aber doch auch allmählich bis zu einem gewissen Maximum anschwellen muß, wenn die Saite stark angestrichen wird.

Daß eine Halspendelung wirklich stattfindet, konnte ich durch die Abstoßung eines kleinen, am Kopf angelegten Pendelchens leicht nachweisen. Aber die Anzahl der Schwingungen habe ich noch nicht experimentell ermittelt. Sie müßte sich sofort aus einer Schwingungsbeobachtung ergeben. Da die Längspendelungen des Stegs, die doch auf derselben Ursache beruhen, in der Tat als doppelt so zahlreich, wie die Saitenschwingungen, nachgewiesen worden sind, so darf man wohl mit großer Wahrscheinlichkeit annehmen, daß auch die Halspendelung eine 2n-malige sein muß. Höchstens könnte jede zweite etwas schwächer ausfallen oder auch ganz aufgehoben werden, falls es sich herausstellt, daß der Boden seiner Längszerrung abwechselnd einen größeren und einen kleineren Widerstand entgegenstellt. Das stellt sich in der Tat als zutreffend heraus. Jede Hebung der Bodenmitte muß ja, wie schon erwähnt, die Stimme nach oben drücken. Sie wird unterbleiben oder jedenfalls verkleinert werden, wenn die Stimme

diesem Druck nicht nachgeben kann. Nun wird aber infolge der Stegpendelung in seiner Ebene der rechte Stegfuß n mal pro sec. nach unten gedrückt, während sich sein Druck gerade in den mittleren Zeitmomenten verringert. Daher wird auch die ihm benachbarte Stimme pro sec. n mal stärker und n mal schwächer gegen den Boden gepreßt. Trifft nun die durch die Bodenzerrung bewirkte Prellbewegung der Bodenmitte gerade mit einer Druckverminderung des rechten Stegfußes zusammen, wobei der linke Stegfuß gerade nach unten geht, so wird sie die Stimme und damit die rechte Deckenhälfte etwas zu heben vermögen. Im andern Falle stößt sie aber auf einen verstärkten Oberdruck und wird daher nicht nur aufgehoben, sondern umgekehrt in einen Stoß der Stimme auf den Boden umgewandelt. Vorbedingung dafür ist freilich, daß die Masse des Bodens groß genug ist, um die Deckenmasse schnell in Bewegung zu setzen. Daher werden wir in der Tat erwarten müssen, daß jede zweite Bodenzerrung und daher auch jede zweite Halspendelung mindestens zum Teil vernichtet wird. Etwas Genaueres können erst eingehende Untersuchungen der Halspendelungen bei verschiedenen Tonhöhen ergeben.

Aber zwei wichtige Schlüsse kann man wohl auch so schon ziehen: Erstens müssen diese n Rückstöße der Stimme auf den Boden diesen in eine seiner Masse und seiner Form und Elastizität entsprechende Eigenschwingung versetzen. Diese wird in der Hauptsache wohl aus einer gewissen Längs- und Querpendelung bestehen, wie bei den Lissajouschen Figuren, aber daneben auch wieder, wie bei der Decke, in freie Backenschwingungen auslaufen, deren Schwingungszahl zwar von der des Saitentons unabhängig sein muß, aber doch durch Interferenz auf ein genaues Vielfaches desselben gebracht wird. Alle diese schnellen und energischen Bewegungen des Bodens werden ebenfalls der berührten Luftmasse kräftige Stöße mitteilen, die den Saitenton nebst all den entstehenden harmonischen Obertönen weit in den umgebenden Luftraum hinaustragen. Zweitens aber wird durch die n Hebungen der rechten Deckenhälfte gerade in dem Moment, wo der linke Stegfuß und damit das untere Balkenende nach unten pendelt, diejenige Schwingungshilfe gebracht, von der ich schon oben gesprochen habe. Infolge der Stellung der Stimme etwas unterhalb des rechten Stegfußes, der bei dem starken Saitendruck einen immerwährenden Druck auf die Decke ausübt, wird nur der untere Teil der rechten Deckenhälfte nach oben gehen können, während der obere durch den Steg noch stärker nach innen gedrückt wird. Diese Wirkung wird um so deutlicher werden müssen, je kräftiger die mittleren Jahresrippen des Tannenholzes an dieser Stelle sind. Damit ist die der linken Seite entgegengesetzte Längspendelung der rechten Deckenseite ebenfalls eine zwangläufige, und die von der schwingenden Saite nach beiden Enden hin verteilte Energie läuft hier wieder zu gemeinsamer Arbeit zusammen. Mag die einzelne Bewegung des Stegs und des Halses auch noch so minimal sein, so ist es jetzt doch unzweifelhaft, daß bei der ungeheuer schnellen und häufigen Wiederholung der gleichen Impulse die Energie aller dieser Schwingungen immer mehr und mehr anwachsen muß. Ja noch mehr: infolge der Trägheit des mit dem schweren Griffbrett fest verbundenen Halses wird diese Schwingung auch noch einige Zeit bestehen bleiben müssen, wenn die Saite nicht mehr angestrichen wird, der Ton wird nachklingen.

In diesem geschlossenen Kreislauf der Bewegung dürfen wir wohl den eigentlichen, bedeutungsvollen *mechanischen Grundgedanken der Geige* erblicken. Aus ihm ergibt sich leicht der ganze Schwingungsvorgang. Die längere Zeit andauernde Energie des Bogenstrichs wird dazu verwandt, um den beiden Resonanzbrettchen eine immer stärkere Schwingung aufzunötigen und sie zu zwingen, ihrerseits einer größeren Luftmasse nicht nur den Grundton der Saite, sondern auch eine große Fülle von Obertönen mitzuteilen. Sie wird restlos in Tonenergie umgesetzt, soweit sie nicht durch fehlerhaften Bau des Instrumentes oder unzweckmäßige Behandlung durch den Spieler unterdrückt oder anderweitig verzettelt wird. Mechanisch garantiert sind dabei für jeden Saitenton der Grundton und seine höhere Oktave: *n mal* pendelt der Steg von rechts nach links und zurück, n mal wippt der Balken von oben und unten, n mal schlägt jede Backenhälfte nach innen und außen, n mal vor allem wirft der emporschnellende Boden eine Luftwelle aus den F-Löchern heraus. Jede Backe aber erzeugt 2 n Luftstöße, 2 n mal wippt der Steg von vorn nach hinten, 2 n mal pendelt auch der Hals mit seinem Griffbrett nach oben und unten. Aber auch die höheren Obertöne sind durch die Flatterschwingungen in den Backen der Decke und des Bodens nach mechanischen Gesetzen garantiert, wenn auch bei verschieden hohen Grundtönen in verschiedener Weise. Bedenken wir, daß alle diese Töne nach den Gesetzen der Akustik mit einander interferieren und eine neue Reihe von Kombinationstönen auf der Brücke und in der Luft erzeugen müssen, so begreifen wir die Klangfülle und Klangschönheit, die unsere Geige zur Königin der Instrumente gemacht haben. Die Abbildung Nr. 4 zeigt ein Schwingungsbild der Brücke am linken Stegfuß.

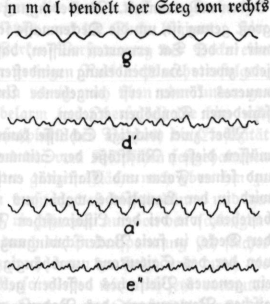


Fig. 4, Aufnahmen von der linken Seite der Decke neben dem linken Stegfuß: g, d', a', e''.

Leider ist es mir bisher noch nicht möglich gewesen, auch die Hals- und Bodenschwingungen durch meinen Apparat aufzeichnen zu lassen. Es wäre dazu eine Umarbeitung des Befestigungsrahmens erforderlich, die ich vorerst noch hinausschieben muß. Aber eine gewisse Stütze findet unsere Behauptung von der großen Bedeutung der Halspendelung doch schon in der allbekannten Tatsache, daß man durch schnelles Vibrieren des Greiffingers auf dem Griffbrett, d. h. durch eine rein mechanische Erschütterung des Halses in einem gewissen Tempo, den Ton zu verstärken und zu veredeln vermag. Wir werden später unter den Folgerungen aus unserer Theorie noch manche andere wertvolle Stütze finden.

III. Der synthetische Aufbau der Geige.

Wenn die Lückenhaftigkeit der bisherigen experimentellen Bestätigung der entwickelten Theorie auch zu dem Bekenntnis zwingt, daß ein vollständig geschlossener Beweis für ihre Richtigkeit noch nicht erbracht worden ist, so spricht

doch, wie schon in der Einleitung bemerkt, ihre Ableitung aus unanfechtbaren mechanischen Gesetzen schon sehr zu ihren Gunsten. Das Vertrauen zu ihrer Richtigkeit wird noch wachsen, wenn sich zeigen läßt, daß diese mechanischen Grundanschauungen schon den alten italienischen Meistern bekannt waren und von ihnen wahrscheinlich zur konsequenten Steigerung der Geigenresonanz bis zu der von ihnen geschaffenen Meisterform hin angewendet worden sind, d. h., daß diese vollendete Geigenform das Produkt der oben entwickelten theoretischen Anschauungen ist.

Wenn der Begriff „Resonanz" im heutigen Sinne auch erst viel später auftauchte, so war doch die Tatsache der Resonanz schon längst wohlbekannt. Jedes alte Saiteninstrument ist dafür ein Beweis. Zuerst vermochte man wohl nur die Vibration des Resonanzbrettchens und den Schall oder Nachhall der eingeschlossenen Luft zu unterscheiden. Wie es möglich wird, daß dieser Nachhall für jeden Ton der Saite fast gleichmäßig auftritt, das blieb zunächst völlig unaufgeklärt. Man konnte es den Resonanzbrettchen absolut nicht ansehen, in was für einen Bewegungszustand sie durch die schwingende Saite versetzt wurden. Die Resonanz war anscheinend etwas Spontanes, sowohl vonseiten des festen Körpers, wie vonseiten der Luft.

Das Wesen der Resonanz konnte erst deutlicher werden, als man dazu überging, die Saiten anzustreichen. Jetzt brauchte das Instrument eine Mitteleinschnürung (Taille), damit man auch die äußersten Saiten anstreichen konnte, einen oben gekrümmten Steg, der die Saiten einzeln erregen ließ, und statt des früheren großen Schallkreises in der Mitte zwei kleinere, zunächst sichelförmige auf beiden Seiten des Stegs, weil sonst durch den Stegdruck die Resonanzdecke am Schallkreise gar zu leicht zerbrochen wurde. Hier konnte man durch Überlegung und Beobachtung erkennen, daß die schwingenden Saiten an dem Steg hin- und herzerrten, und daß dieser mit dem darunterliegenden „Schildchen" nahezu fest verbundene Steg ein abwechselnd nach rechts und links gerichtete Schaukelbewegung (die „Querpendelung") ausführte, an der das ganze Schildchen teilnehmen mußte. Die Resonanz auf jeden Ton war also etwas Erzwungenes, wenigstens beim Schildchen, und nur die Backen und die Luft konnten sich noch mehr oder weniger freiwillig an der Vibration beteiligen. Durch stärkere Spannung der Saiten wurde auch die Resonanz eine bessere, aber auch die Gefahr des Zerbrechens der dünnen Decke wurde größer. Um ihr entgegenzuarbeiten, konnten nach den Gesetzen der Architektonik entweder Stützen oder innere Verstärkungen zur Anwendung gelangen. Erstere mußten als das bessere Mittel erscheinen, da sie geeignet waren, die Deckenvibration auch auf den Boden zu übertragen und so auch diesen zur Mitarbeit zu zwingen. Es wird uns ausdrücklich überliefert, daß sich zwei oder noch mehr solcher „Stimmen" nicht als eine Verbesserung herausgestellt hätten. Man wird also, was ja auch ohne jede Gefahr bei jedem Instrument geschehen konnte, mit der Stimme viel und lange herumprobiert haben, bis es sich herausstellte, daß ihre Stellung ungefähr unter dem rechten Stegfuß die geeignetste ist. Und wenn man auf die Schildchenpendelung achtete, so mußte es einleuchtend sein, daß sie jetzt bei der doppelten Länge des Hebelarmes (denn der Stimm-

kopf mußte als der ruhende Punkt der Decke erscheinen) auch etwa doppelt so groß sein müßte. Die dabei beobachtete Resonanzverstärkung war also ein Beweis für die Identität oder wenigstens Proportionalität von Resonanz und Schildchenpendelung. Nun vertrug das Instrument auch eine stärkere Saitenspannung — bis auf die linke Seite der Decke unter dem linken Stegfuß, die immer mehr und mehr nach innen gedrückt wurde. Um auch sie dagegen zu schützen, blieb nach dem Mißerfolg einer zweiten Stimme nur übrig, diese Längsfasern durch eine eingeleimte Leiste zu verstärken, wodurch der Stegdruck auf eine größere und festere Fläche verteilt wurde. An diesen „Baßbalken" mußten sich wieder neue Versuchsreihen anschließen; es mußte vor allem seine beste Länge und Höhe ausprobiert werden. Aber es mußte auch sogleich der Gedanke entstehen, daß durch ihn die linksseitige Schildchenpendelung auch zwangsweise bis in die Backen hineingetragen würde, und daß auf diese Weise vielleicht auch die Backen in dem den verschiedenen Tönen entsprechenden Tempo zum Mitschwingen gezwungen werden könnten. Dazu brauchte der Balken nur bis etwa in die Mitte der Backen hineingeführt zu werden. Dann würden diese von dem Balkenende gleichfalls abwechselnd nach oben und unten gezogen, was sicherlich eine bedeutende Resonanzverstärkung hervorrufen müßte. Daß die alten Meister in der Tat ihren Balken nur diese Länge gaben, wie es uns Bagatella überliefert hat und wie man an zahlreichen echten Geigen feststellen konnte, beweist uns, daß sie dem Balken nicht die Aufgabe stellten, die Decke gegen den Saitenzug von oben und unten zu schützen — das konnte man schon durch geeignete Wölbung erreichen —, sondern daß sie durch seine Verlängerung zunächst einmal die Backen zum Schwingen bringen wollten. Seinen weiteren Zweck werde ich weiter unten besprechen.

Das war freilich bis jetzt nur für die linken Backenhälften der Fall. Auf der rechten Seite war vorläufig noch keine zwangläufige Schwingung von derselben Häufigkeit zu erwarten, sondern höchstens eine eigene Flatterbewegung. Das Streben der alten Meister, die ganzen Backen in die erzwungene Schwingung hineinzuziehen, erkennt man aber deutlich aus der Sorgfalt, mit der sie diese ganzen Flächen auf gleiche Stärke abarbeiteten. Ja, wenn sie überhaupt diese durch die Balkenenden erfolgende Pauckenfellerregung der Backenflächen kannten und beabsichtigten, so müssen sie sich auch klar geworden sein, daß die Bewegungsrichtung der oberen und unteren Backen gerade eine entgegengesetzte war. Das Gesetz von der Trägheit des Schwerpunkts und die Hebelgesetze konnten ihnen sehr wohl bekannt sein. Da nun die Taillenausschnitte etwa in die Mitte des Geigenkorpus gelegt waren, der Steg daher etwas unterhalb (mindestens 2 cm mußte die Streichstelle von ihm entfernt sein) liegen mußte, da ferner das Schildchen zwischen den beiden Schallöffnungen nach oben und unten mit gleicher Freiheit pendeln konnte, wenn der Steg genau in ihrer mittleren Höhe lag, so mußten diese Schallausschnitte und damit auch der Steg um etwa 3 cm tiefer liegen als die geometrische Mitte der Decke. Dadurch wurde das obere Balkenstück (vom Stegfuß bis zur Mitte der oberen Decke) länger als das untere und gleichzeitig die Nachgiebigkeit der unteren Backenflächen gegen den Balkendruck größer als oben. Wenn nun der linke Stegfuß unterhalb des

Schwerpunktes auf den Balken drückte, so wurde dessen unteres Ende nach unten gedrückt, der Schwerpunkt suchte in Ruhe zu bleiben, daher mußte das obere Ende etwas angehoben werden, die oberen Backen schlugen nach außen, während die unteren nach innen schlugen. Das Ganze hatte eine gewisse Ähnlichkeit mit einer einseitig gepumpten Feuerspritze, bloß daß bei der Geige der Kraftarm (Schwerpunkt — Steg) kürzer war und sein durfte als die beiden Lastarme (Schwerpunkt — Backenmitten), da die zu leistende Arbeit, die Luftfächelung, ein sehr geringe war.

Eine Vergrößerung der Schildchenpendelung mußte auch den Balken und die Backen stärker in Bewegung setzen und die Resonanz verbessern. Sie war aber zweifellos dadurch zu erreichen, daß das Schildchen auch oben durch Umbiegen der Schallausschnitte nach innen zu freier gemacht wurde. Diese Überlegung führte zu den F-Löchern, deren günstigste Höhe und Breite aus der Erfahrung gewonnen werden konnte. Sie durften natürlich oben einander nur so weit genähert werden, daß der Balken davon nicht durchschnitten wurde. Das ergab dann die Vorschrift: Brücke gleich Stegbreite (an den Füßen). Jetzt werden die beiden Backen so stark, wie überhaupt möglich, um die Mittelrippe gedreht, wobei nur die Brückengegend in Ruhe bleibt. Aber mit der Einschränkung, daß die linken Seiten und die unteren Backen die stärkere Bewegung aufweisen. Daraus wäre die akustische Konsequenz zu ziehen, daß die im Innern erzeugten Luftwellen vom Ohr fortgeschleudert werden, daß das Instrument daher am Ohr gar nicht so stark tönt, wie in einigem Abstand, in der Tat ein bekanntes Kriterium der guten Geigen.

Wenn nun auch, wie schon oben bemerkt, der Boden durch den n maligen Druck des rechten Stegfußes auf die Stimme ebenfalls in eine zum Teil spezifische Schwingung versetzt wird, so fehlt doch noch zur Vervollständigung dieses Zwanges eine unmittelbare Erregung der rechten Deckenhälfte in Übereinstimmung mit der Drehbewegung der linken Hälften um die Mittelrippe. Sie wäre vorhanden, falls es gelingt, beim Herabdrücken der linken Unterbacke die rechte nach oben und gleichzeitig die rechte Oberbacke nach unten zu drücken. Eine leichte Überlegung ergibt, daß dies möglich wird, wenn in diesem Moment die Stimme, und zwar bei einer Stellung etwas u n t e r h a l b des rechten Stegfußes, nach oben gedrückt wird, während der Steg mit fast unverminderter Kraft die Decke nach unten preßt. Dazu müßte gleichzeitig der Boden in der Mitte etwas angehoben werden. Auch diese letzte Teilaufgabe zur Vervollständigung der erzwungenen Resonanz ist daher gelöst, sobald es gelingt, eine solche Bodenhebung bei jeder Linkspendelung des Stegs herbeizuführen.

Wir haben im zweiten Abschnitt gezeigt, wie die Doppelzügelung des kompakten Halswinkelhebels durch die Saiten am Obersattel und die Elastizität des mit dem Ansatzstückchen am Genickende fest angeleimten Bodens infolge des Hin- und Herzerrens der schwingenden Saite den Hals um eine Wenigkeit nach oben und unten pendeln läßt. Durch diese Bewegung wird der nach unten gewölbte Boden in 2 n kurzen Momenten etwas länger ausgezogen, wobei seine Mitte ein wenig in die Höhe geht. Die Hälfte dieser Auftriebe findet die Stimme weniger stark nach unten gepreßt, so daß sie ihnen nachzugeben vermag, wenn

die Bodenmasse dazu groß genug ist. Die andere Hälfte findet sie aber gerade kräftiger nach unten gedrückt und wird dadurch nahezu vernichtet, so daß umgekehrt die Bodenplatte in diesem Moment von der Stimme einen kurzen Stoß bekommt, der jene in komplizierte Schwingungen versetzt. Der ganze Vorgang erscheint uns sicherlich so verwickelt und gekünstelt, ist gewiß auch von so geringer Schwingungsweite, daß man sich zunächst gar nicht denken kann, wie die alten Meister schon auf so schwierige Gedankengänge und Beobachtungen gekommen sein sollten. Bei genauerer Betrachtung indeß muß man folgende merkwürdigen Übereinstimmungen konstatieren: Erstens sind die Pendelausschläge am größten um die Ruhelage herum — Obersattel, Brustansatz der Decke und Untersattel liegen bei Stradivarius in einer Geraden. Zweitens muß die Dehnbarkeit dünnerer Platten größer sein als bei dickeren — die alten Meister haben die Backen des Bodens noch dünner genommen, als die der Decke, höchstens 2 mm stark, aber auch noch schwächer. Drittens verlangt die Mittenhebung beim Dehnen des Bodens eine nach außen konvexe Wölbung und wird im allgemeinen, wie eine einfache Rechnung ergibt, mit zunehmendem Krümmungsradius größer — die Italiener haben anstelle des ursprünglich flachen Bodens den gewölbten eingeführt, Stradivarius und Guarnerius haben die Wölbung immer mehr abgeflacht. Das Steigen der Mitte würde viertens erschwert, wenn die Querwölbung der Taille und der seitlichen Backen wie bei der Decke von der Hohlkehle aus gleich ansteigen würde — Stradivarius hat beim Boden die Hohlkehle rings herum flacher und breiter ausgearbeitet als bei der Decke. Der Boden vermag endlich die Stimme mit der darauf lastenden Decke nur dann schnell anzuheben, wenn seine Masse groß genug ist — die italienischen Meister haben den Boden in der Mitte stets schwerer gemacht, als die Decke, mindestens 4 mm, ja bis zu 6 mm stark. Sollte es wirklich nur ein Glücksumstand sein, ein merkwürdiger Zufall, daß in allen diesen fünf Punkten gerade das für den besonderen Zweck Günstigste gefunden worden ist? Freilich die endgültigen Formen und Dicken werden durch Spezialversuche aufgefunden worden sein, aber die Richtung, in welcher die Forschung sich zu bewegen hatte, mußte von vorn herein durch die theoretische Anschauung gegeben sein. Darum scheint es mir doch in hohem Maße wahrscheinlich, daß die alten Meister auch diesen letzten, schwierigsten und wichtigsten Punkt für die Erzwingung einer möglichst guten Resonanz mit vollem Bewußtsein gelöst haben. Wenn man dann noch bedenkt, daß die vielfach gebogenen, dünnen Zargen ebenfalls die Bodendehnung begünstigten, der möglichst flach abgearbeitete Oberklotz und der senkrechte Zargenansatz am Genick die Halspendelung erleichtert, das schwere Griffbrett ihr ein größeres Beharrungsvermögen verleiht — alles Punkte rein mechanischer Natur, die den Landsleuten eines Galilei schon wohlbekannt sein durften —, so gelangt man wohl gar zu der Überzeugung, daß die berühmtesten italienischen Meister des Geigenbaus den Antrieb zur Herausarbeitung ihrer klassischen Geigenform eben aus der Anschauung gewonnen haben, die wir oben als die mechanische Grundidee der Geige bezeichnet haben, und daß ihnen so auch die Erkenntnis aufging von der erzwungenen Resonanz auf jeden beliebigen Ton. Während wir also oben diese Idee nur als eine der jetzigen

Geigenform eigentümliche, mit ihr jedenfalls nach den Gesetzen der Mechanik unweigerlich verbundene abgeleitet hatten, so erkennen wir jetzt, daß dies kein zufälliges Zusammentreffen war, sondern daß wir in ihr die Quelle zu erblicken haben, aus der diese Kunstschöpfung hervorgegangen ist. Wir werden erwarten dürfen, daß sich aus ihr auch alle anderen Eigentümlichkeiten der Geige, auch solche, die uns bisher noch rätselhaft waren, ableiten und erklären lassen. Das will ich im nächsten Abschnitt zeigen.

Mit Bewunderung und Ehrfurcht aber blicken wir empor zu unserm Lehrmeister Stradivarius, in dessen Kopf sich wohl zuerst das anschauliche Bild des Schwingungs- und Resonanzvorganges bei der Geige scharf ausgeprägt hatte, und der sich damit nicht nur als ein Meister seines Handwerks, sondern auch als ein klarer und scharfsinniger Naturforscher gezeigt hat. Und was den gegen ihn erhobenen Vorwurf der Geheimniskrämerei aus Konkurrenzneid betrifft, so geht wohl aus diesen Entwicklungen hervor, daß es wirklich leichter ist, sich das mechanische Bild der schwingenden Geige im Geiste vorzustellen und danach seine technischen Maßnahmen zu treffen, als diesen klaren Einblick in die inneren Zusammenhänge zwischen den einzelnen Elementen der Form, Größe, Masse und Elastizität einem Anderen mitzuteilen. Ich habe es selber im Laufe der Ausarbeitung empfunden, wie schwer sich die einzelnen Probleme begrifflich fixieren ließen. Und dabei steht uns heute eine hochentwickelte wissenschaftliche und technische Terminologie zur Verfügung. Daran hat es vor 250 Jahren sicherlich gefehlt. Es ist demnach wirklich so, wie ich in der Einleitung andeutete: die alten Meister konnten wohl die technischen Einzelheiten der Konstruktion weitergeben an ihre Schüler, das ganze Bild der schwingenden Geige ihren wissenschaftlich wenig gebildeten Lehrlingen und Gesellen in voller Klarheit und Anschaulichkeit zu entwickeln und zu begründen, vermochten sie sicherlich nicht. Somit versiegte nach ihrem Tode die Quelle, aus der für jeden Spezialfall Rat geschöpft werden konnte, und die Geigenbaukunst war fortan darauf angewiesen, lediglich die sinnlich wahrnehmbaren Äußerlichkeiten weiter zu überliefern. Ich bin überzeugt, daß jetzt, wo wir „die lebendige Seele" des Instrumentes wiedergefunden haben, ein neuer und gewaltiger Entwicklungsprozeß im ganzen Geigenbau vor sich gehen wird, in dem wir nicht nur die Vollkommenheit der alten Instrumente wiedergewinnen, sondern sie vielleicht noch in einigen Punkten übertreffen werden. Wesentliche Fortschritte in der Klangwirkung werden wir freilich auf diesem Wege nicht mehr erwarten dürfen, da ja, wie oben gezeigt, das mechanische Resonanzproblem der Geige, wie es scheint, restlos gelöst ist.

Praktische Folgerungen.

Die ungemeine praktische Tragweite unserer Theorie ist unverkennbar. Gerade weil es nur mechanische Begriffe und Gesetze sind, die bei ihr zur Anwendung gelangen, wird man überall die Frage aufwerfen müssen, bei welchem Material, welcher Form, Größe, Stärke und Masse die geforderte mechanische Leistung am leichtesten und vollkommensten vollbracht werden könne. Ich glaube,

meine Arbeit nicht abschließen zu dürfen, ohne wenigstens die wichtigsten dieser Konsequenzen gezogen zu haben.

Da möchte ich aber doch, um Mißverständnissen vorzubeugen, eine kleine Vorbemerkung machen. Wenn ich als Laie mir herausnehme, einige Gepflogenheiten des bisherigen Geigenbaus als überflüssig, andere als verbesserungsbedürftig hinzustellen, oder gar völlig neue Vorschläge über die Ausarbeitung, Prüfung und Anpassung der einzelnen Teile zu machen, so möge man mir das nicht als eine dreiste Anmaßung auslegen: ich weiß sehr wohl, daß „alle Theorie grau" ist und daß erst die praktische Bewährung und die Durchführbarkeit über die Richtigkeit und Zweckmäßigkeit dieser Vorschläge zu entscheiden vermag, und daß ich bei den zu diesem Zweck anzustellenden Versuchen auf die uneigennützige und freundlich entgegenkommende Mitarbeit der Geigenmacher angewiesen bin. Aber ich hoffe doch auch, durch meine langjährigen Bemühungen um die Lösung des Geigenproblems, die ja ihnen in erster Linie zugute kommen werden, den Beweis erbracht zu haben, daß mir nichts ferner liegt, als eine Verkennung und Geringschätzung ihrer mühevollen und fleißigen Facharbeit, und daß ich ein freundliches Entgegenkommen wohl verdient habe. Natürlich läßt eine neue Grundanschauung vieles in ganz anderem Licht erscheinen, als es bisher geschah. Aber im großen und ganzen wird sie doch die erprobten Grundregeln bestätigen und ihre Richtigkeit beweisen. Nur in den strittigen Punkten wird sie entweder für eine der schon bestehenden Meinungen eintreten oder eine neue Möglichkeit dartun. Ich möchte daher an dieser Stelle die Bitte aussprechen, solche neuen Möglichkeiten nicht von der Hand zu weisen, weil sie von einem Laien herrühren, sondern sie wirklich einer gewissenhaften und objektiven Prüfung zu unterziehen.

Der Steg soll den Druck der vier Saiten möglichst gleichmäßig auf die Decke übertragen, durch die Saitenschwingungen leicht in Querpendelung versetzt werden, dem Schildchen dieselbe Bewegung aufnötigen und die Schwingung einer Saite möglichst wenig behindern. Allen diesen Forderungen genügt der Stradivaristeg mit der horizontalen Faserlagerung des zähen und nicht allzu harten Ahorn- oder Rotbuchenholzes, der Mitteleinschnürung über einem tiefgelagerten Grundbalken, der Verjüngung nach oben und der hierdurch sowie durch die Einschnürung in Verbindung mit dem herzförmigen Ausschnitt ermöglichten Nachgiebigkeit des oberen Randes in so vollkommenem Maße, daß ihm mit Recht vor allen anderen vorgeschlagenen Stegformen der Vorzug gegeben werden muß. Da alle vier Saiten von der in der Mittelrippe liegenden Drehungsachse des Schildchens nahezu gleichen Abstand haben, so ist bei gleicher Anstreichstärke das Drehmoment überall das gleiche. Die Verringerung der Amplitude durch Belastung des oberen Teiles (Sordine), aber auch die damit verbundene Auslöschung der höheren Obertöne und längere Andauer der Schwingung erklärt sich in ungezwungener Weise. Eine große Fülle von neuen Möglichkeiten der Form, Stärke und Masse führt zu der Erkenntnis, daß jede Decke nach Wölbung, Schwere und Elastizität einen besonderen Steg brauche, um das Maximum ihrer Schwingungsfähigkeit zu erhalten. Auch die Ohlhaver'sche Entdeckung wird wohl hierbei ihre volle Aufklärung finden, — wenn erst einmal bekannt

gegeben wird, worin sie eigentlich besteht. Bisher wohl noch gar nicht beachtet sind die mehrfachen Eigentöne des Stegs, die dem Saitenton nicht nur durch ihr beständiges Hinzutreten, sondern auch durch die Unterdrückung gewisser Obertöne des Geigenkörpers eine spezifische Färbung verleihen. Jedenfalls muß bemerkt werden, daß sich die Wirkung aller Stegveränderungen auf Tonstärke und Klangfarbe durch unseren Spiegelapparat in objektiver Weise zur Darstellung bringen lassen werden.

Die Aufgabe der Decke ist es, einmal durch ihre Wölbung und Stärke der Längspressung und dem Stegdruck Widerstand zu leisten, und dann die oben geschilderte Torsionsschwingung um die Brücke auszuführen, wodurch die Backen in die Pumpenbewegung und die Flatterschwingungen versetzt werden sollen. Dazu ist zweifellos nicht eine bestimmte Eigentonhöhe erforderlich, sondern nur eine gewisse Elastizität, die für die Längsbiegung größer sein muß, als für die Querbiegung, namentlich in den Backen. Die Materialfrage konnte daher wohl nicht glücklicher gelöst werden, als durch das fein- bis mitteljährige Tannenholz. Die akustische Elastizitätsprüfung (gutes Klangholz) ist sicherlich ausreichend und einfach genug. Auch die Wölbungsfrage ist bereits experimentell richtig gelöst und führte zunächst zu dem Resultat, daß jede Wölbungshöhe bei geeigneter Elastizität und Dicke brauchbar wäre. Nur müßte nach unserer Theorie die Wölbung nach den Rändern zu bis an die Hohlkehle möglichst geradlinig verlaufen, damit einmal die Pressung keine andere Emporwölbung bewirken kann, als die der Brücke, und damit andrerseits die Paukenfellbewegung der Backenhälften möglichst erleichtert wird. Das hat man nicht immer beachtet. Die Entscheidung über die günstigste Deckenhöhe wurde daher zunächst nur nach anderen Gesichtspunkten getroffen, nach der Spielbarkeit, der Dauerhaftigkeit oder der Einwirkung des von der Wölbung abhängigen Luftraumes auf die Klangfarbe. Betrachten wir aber die flachen Backenwölbungen der Stradivarius- und Guarneriusgeigen, so leuchtet es ein, daß die Backenschwingungen bei ihnen leichter erfolgen müssen, als bei den stärker gewölbten Amatigeigen. Dann konnte bei gleichem Energieverbrauch eine schwerere Masse in Bewegung erhalten werden, wodurch wieder die Energie der Luftstöße zunehmen mußte. War das bloß Zufall oder Absicht? Ich vermute das Letztere.

Auch die fast geradlinige und möglichst schmale Brücke ist eine Erleichterung der Torsionsschwingung, ebenso wie die größeren Köpfe der F-Löcher, während die breitere Backenform wieder die Backenschwingungen erleichtert und ihre Dicke zu vergrößern gestattet. Da die Mitte durch die stärkere Krümmung und den eingeleimten Baßbalken an sich schon widerstandsfähiger war, so brauchte ihre Dicke gar nicht größer zu sein als die der Backen. So erscheint uns also die Stradivariusdecke von gleichmäßig 3 mm Dicke als eine ganz vorzügliche Lösung des Deckenproblems. Aber auch die höheren Wölbungen bei Amati und Stainer mit den dadurch notwendigen dünneren Backenflächen, der leichten Ansprache, aber geringeren Tonstärke sind uns durchaus verständlich, wie überhaupt alle späteren Erfahrungen über die Abhängigkeit von Wölbungen und Dicke.

Geradezu bewunderungswürdig bei dem damaligen Tiefstand der rein akustischen Kenntnisse ist das sicherlich nur durch das Gehör ausprobierte Breiten-

verhältnis 4 : 5 der Backen, bei dem nicht nur die wohlklingendste Tonverbindung als ständige Obertonbegleitung geschaffen, sondern auch durch Interferenz der Grundton immer noch verstärkt wurde. Wenn auch die Grundtendenz der Resonanzverstärkung wieder erkennbar ist, so ist hier das dazu angewandte Mittel doch mehr dem Zufall zu verdanken. Die Art aber, wie Stradivarius nach den Angaben von Riechers[1]) den Balken in die Decke eingeleimt hat (Bagatella[2]) spricht nur davon, daß er „nach oben drücken" solle) läßt zweifellos erkennen, daß er auch schon die Absicht hatte, die Backenschwingungen so frei und leicht zu machen, wie überhaupt möglich.

Die Aufgabe des Balkens beschränkt sich nicht auf die Aufhebung des Stegdrucks, um eine Senkung der linken Deckenseite zu verhindern; sie kann auch nicht die sein, die Pressung der Decke durch die Saitenspannung aufzuheben — sonst müßte gerade die Deckenmitte an den Balken herangeholt werden —; sondern sie besteht vornehmlich darin, die durch Längspressung und Stegdruck deformierte Decke in den für die Schwingung der Backen günstigsten Zustand zu versetzen. Die Frage, unter welchen Spannungsverhältnissen ein ringsherum elastisch befestigtes Brettchen in seinen Schwingungen am wenigsten behindert ist, läßt sich rein theoretisch leider nicht allgemein lösen, doch hat die Annahme, daß dies bei absoluter Spannungslosigkeit der Fall sei, einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit für sich. Wird nun die Deckenmitte durch die Längspressung allein um eine kleine Strecke gehoben a gehoben, durch den starken Saitendruck um eine größere Strecke b heruntergedrückt, so besitzt sie eine Durchbiegung um die Strecke b—a. Diese kann (auf der linken Seite) dadurch aufgehoben werden, daß man den Balken an den Enden stärker krümmt, als die Decke und die letztere durch das Einleimen heranholt. Riechers gibt an: um 2 mm auf jeder Seite. Das wird aber in den seltensten Fällen genau stimmen, und darin liegt sicherlich ein Grund für die Seltenheit völlig frei schwingender Instrumente.

Man darf aber auch nicht direkt b—a als die beiderseitige Anholung der Decke festsetzen, da die durch den Balken verstärkte Decke, die dann zunächst um b—a höher ist, weder durch die Pressung um a gehoben, noch durch den Druck um b gesenkt wird. Der spannungslose Zustand der Backen ist daher für jede Decke besonders auf dem Wege des Experimentes, d. h. durch einen Vorversuch (vor dem Aufleimen der Decke auf den corpus) zu bestimmen. Das läßt sich vielleicht am einfachsten mit Hülfe der Längswölbungsschablone ausführen: man läßt den Balken nach dem Einleimen bei einer etwas zu großen — sagen wir etwa 2 mm großen — Endspannung zunächst noch so stark und hoch, daß die bloß aufgelegte Decke durch die Seitenspannung immer noch im Vergleich mit der der ursprünglichen Wölbung genau entsprechenden Schablone überwölbt erscheint, und arbeitet nun den Balken beiderseits so lange ab, bis wieder die normale Wölbung vorhanden ist. Da der Mittelrand jetzt eine Wenigkeit höher liegt, als die beiden Längsränder, so muß nun noch der obere Zargenrand um dieses Stück niedriger gemacht werden. Es ist mir sehr wahrscheinlich, daß

[1]) Riechers, Die Geige und ihr Bau. Berlin 1912. Wunder.
[2]) Bagatella, Regeln zur Verfertigung etc. Berlin 1909. Wunder.

Stradivarius nach diesem Rezept oder einem ähnlichen gearbeitet hat. Daher die Wichtigkeit der Längsschablone, die eigentlich für die Abarbeitung der Decke garnicht so notwendig wäre.

Nimmt man dazu die Tatsache, daß die Alten den Balken nur bis in die Mitte der Backen geführt haben, wie schon oben bemerkt, so erkennt man deutlich, wie sie auf alle Weise danach gestrebt haben, die Balkenpendelung und Backenschwingung so leicht und groß zu machen, wie nur möglich. Man muß aber wohl auch zu dem Schluß gelangen, daß die von den heutigen Geigenbauern angewendete Balkenlänge (nach Riechers 35 bis 40 mm vom Rande entfernt) zu groß ist und sowohl die Balkenpendelung, wie auch die Backenschwingung erschwert. Der zu ihm führende Gedanke an die heutige stärkere Saitenspannung durfte nicht durch die Verlängerung des Balkens, sondern durch Vergrößerung der Anholung und Verringerung der Abarbeitung des Balkens die Normalwölbung wieder zu erreichen suchen. Auch hier wird die objektive Prüfung durch den Spiegelapparat die beste Balkenlänge und -schwere ergeben.

Bei der großen Wichtigkeit gerade dieses Punktes möchte ich noch zwei Bemerkungen anknüpfen. Erstens ist die Annahme, daß die spannungslose Decke die stärkste und freieste Schwingung ergibt, noch nicht unbedingt erwiesen. Es wäre sehr wohl möglich, daß eine gewisse geringe Grundspannung die Obertöne reicher und kräftiger hervorbringt und damit vielleicht gerade die italienische Klangfarbe bedingt. Auch in diesem Falle würde eine ähnliche Vorprobe am sichersten zum Ziele führen. Zweitens ist unbedingt zu erwarten, daß sich die Spannungsverhältnisse der Decke nach einiger Zeit etwas verändert haben werden, und daß dabei auch der Klang des Instrumentes nicht mehr der ursprüngliche geblieben ist, was mit den Erfahrungen wohl übereinstimmt. Die normale Veränderung wird wohl eine Balkenzerrung und damit eine Senkung der Deckenmitte sein. War die Deckenspannung von vornherein etwas zu groß, so könnte in der Tat mit der Zeit eine Verbesserung des Instrumentes eintreten. Vielleicht ist dies die Erklärung für die sicherlich auf der Erfahrung beruhende vielumstrittene Behauptung, daß ein Instrument durch Ausspielen verbessert werden könne. Aber umgekehrt kann auch eine anfänglich sehr gute Geige nach einiger Zeit im Ton nachlassen, wie man das ja gerade bei vielen echten, aber auch bei guten neuen Instrumenten beobachtet hat. Dann muß in der Tat ein neuer Balken eingesetzt werden, aber kein längerer, sondern nur ein oben stärker gekrümmter, der die Decke wieder auf den ursprünglichen Spannungszustand zurückführt, ohne die übrigen Faktoren der Tonbildung zu verändern.

Untrennbar von diesem Balkenproblem ist das Stimmproblem. Soll doch die Stimme ebenfalls den Saitendruck rechts aufheben und diese Deckenhälfte wieder auf die normale Höhe bringen. Die oben entwickelte Hauptaufgabe, den Druck des rechten Stegfußes auch auf den Boden zu übertragen und durch wechselseitige kleine Bewegungen abwechselnd die Decke in ihrer Schwingung zu unterstützen und den Boden in Schwingungen zu versetzen, vermag sie zu erfüllen, wenn sie fest genug zwischen beiden Brettchen sitzt und an der richtigen Stelle steht, etwa 3 mm unterhalb des rechten Stegfußes. Die durch kleine Änderungen der Stellung bewirkten Schwingungsveränderungen, die

ja jedem Praktiker bekannt sind, ergeben sich zwanglos auch aus unserer Theorie. Ich will daher nur die Stimmlänge ausführlicher behandeln. Wenn die Riechers'schen Angaben, die Stimme einen halben mm höher zu machen, als den Decken-Bodenabstand an seinem Standort — doch wohl bei ungespannten Saiten — den allgemeinen Gepflogenheiten entspricht, so dürfte diese Länge unzweifelhaft zu groß sein. Denn durch das Einleimen des Balkens ist auch die rechte Seite der Decke etwa 2 mm höher als normal. Wenn sie jetzt durch die Stimme noch mehr angehoben wird, so wird der Druck der angespannten Saiten nicht mehr imstande sein, die Decke auf die normale Wölbung herunterzudrücken, zumal da auch die Bodenmitte durch die Halskippung noch etwas angehoben wird. Fände das Einsetzen der Stimme aber bei gespannten Saiten statt, so dürfte sie wohl zu kurz geraten, da die unverstärkte rechte Deckenseite durch den hier sogar stärkeren Stegdruck sicherlich unter die normale Wölbung heruntergedrückt wird. Es wäre daher, um diese zu erzielen, ein gewisser mittlerer Stegdruck, das heißt eine tiefere Einstimmung der Saiten beim Einsetzen der Stimme erforderlich. Bei der Annahme z. B., daß dieser Druck genau halb so groß sei, wie der normale Enddruck, würde die Taylorsche Formel eine Einstimmung der Saiten ergeben, die fast genau einen Tritonus tiefer liegt, als die Normalstimmung (wenn der Bodenauftrieb unberücksichtigt bleibt). Da sich aber die Normalwölbung wieder durch die Wölbungsschablone genau feststellen läßt, so ergibt sich stets eine einfache Möglichkeit zur experimentellen Bestimmung der richtigen Stimmhöhe — wenn man eben die normale Wölbungsschablone immer gleich zur Hand hätte. Diese Kontrollanwendung könnte möglicherweise der Grund gewesen sein, aus dem die Alten streng an ihrem Wölbungskanon festhielten, trotzdem sie wußten, daß hinsichtlich der Wölbung — fast alle Wege nach Rom führen. Die Schematisierung der Decke erleichterte und vereinfachte wenigstens die unerläßliche Kontrolle der Spannungslosigkeit.

Dem schon im vorigen Abschnitt über die Wölbung und Ausarbeitung des Bodens Gesagten brauche ich nur noch wenig hinzuzufügen. Das Wichtigste bei ihm war die Massenanhäufung in der Mitte, um bei der Prellbewegung die darauf lastende Deckenmasse leicht und schnell anzuheben. Eine genau rechnerische Bestimmung der notwendigen Dicke ist unmöglich. Die experimentelle Bestimmung gleicher Gewichte für Boden und Decke inklusive Balken, Steg, Stimme und Saiten ist wohl sicherlich nicht das Richtige, da es sich doch nur um die inneren, schwingenden Teile handelt. Wenn es also den alten Meistern gelungen sein sollte, stets eine vollkommene Anpassung der beiden Massen zu erreichen, so scheint mir dies nur auf folgendem Wege möglich gewesen zu sein. Man könnte von dem Boden zuerst die Innenfläche so herstellen, daß die Stelle unter dem Steg am tiefsten liegt, dann die Backen und die Hohlkehle auch außen ringsherum in der gewünschten Stärke abarbeiten, während die bei der Dehnung doch unveränderliche Mitte zunächst noch zu stark belassen wird. Nun wird die Geige fertig aufgeschachtelt und erst nachträglich die Bodenmitte so lange nachgearbeitet, bis der verlangte Effekt der gegenseitigen Unterstützung und Anregung, der sich akustisch irgendwie bemerkbar machen muß, von uns vielleicht auch durch den Apparat festgestellt werden kann, erreicht ist.

Die Großmann'sche rein akustische Anpassung von Decke und Boden hat vom Standpunkte unserer Theorie keinen Zweck, da die Schwingungen doch für jeden Ton erzwungen werden, also von dem Eigenton zunächst ganz unabhängig sind. Höchstens könnte es sich um die Eigentöne der Backen handeln, von denen wir aber auch annehmen dürfen, daß sie innerhalb gewisser Grenzen veränderlich sind. Nur eine akustische Anpassung würde auch im Rahmen unserer Theorie wünschenswert sein: die freiwilligen Längs- und Querpendelungen der Bodenmitte. Ob diese aber durch Anklopfen und Abhorchen mit Sicherheit aufgefunden werden können, ist noch sehr zweifelhaft, während die Schwingungskurven ganz sicher das vorhandene Intervall, d. h. das Verhältnis der Schwingungszahlen erkennen lassen werden.

Auch über den Hals brauche ich nur noch wenig hinzuzufügen, trotzdem die hier entwickelte große Bedeutung der Halspendelung für die Tonstärke, die Tragfähigkeit und Klangdauer des Instrumentes, so viel ich weiß, völlig neu ist. Denn eine genauere Bestimmung der Hals- und Griffbrettmasse im Verhältnis zum Boden und der Decke ist ausgeschlossen, bis diese Beziehungen durch sorgfältige Experimente geprüft und geklärt worden sind. Das war mir bis jetzt nicht möglich. Aber es ist vielleicht nicht überflüssig, auf die bekannte Tatsache hinzuweisen, daß ein unechtes — zu leichtes — Griffbrett den Ton der Geige völlig verdirbt, und daß der überragende freie Teil eine ganz bestimmte günstigste Länge besitzen muß. Das findet hier seine gute Erklärung: Dieses freie Griffbrettende bildet eben inbezug auf die Drehungsachse der Halspendelung ein Gegengewicht, erleichtert die Drehung und verlängert die Pendelung. Erwägt man noch, daß es zweifellos auch eine, wenn auch noch so geringe spezifische Eigenschwingung annehmen muß, deren Schwingungszahl sich stets in ein einfaches Zahlenverhältnis zu der des Grundtons setzen muß, und daß eine Beschwerung des freien Endes den Eigenton vertieft und verstärkt, so erblickt man hierin vielleicht auch eine ausreichende Erklärung für den von Robert Beyer 1912 erfundenen Kombinator, der bisher ganz rätselhaft erschien.

Das Problem der besten Zargenhöhe ist wohl von unserem rein mechanischen Standpunkt aus, der nur auf die Festigkeit und die Schwingungsmöglichkeit der festen Geigenteile zu achten hat, nicht in ausreichender Weise zu lösen, sondern ist gleichzeitig das Problem des günstigsten Luftraums. Wenn auch die Resonanz hauptsächlich von den schwingenden und emporgeschnellten festen Brettchen erzeugt wird und damit zunächst von den Dimensionen und Eigentönen des eingeschlossenen Luftraums unabhängig ist, so leuchtet doch ein, daß die so erzeugten Luftstöße, die ja sofort oder nach einigen Reflektionen durch die F-Löcher hinausgeworfen werden sollen, bei zu geringer Zargenhöhe, die übrigens auch für die Bodendehnung ungünstig ist, die Backenschwingungen aufhalten müßten, vielleicht auch die hohen Obertöne gar zu sehr begünstigen, die in der Tat, nach den Untersuchungen Barton's, überaus zahlreich in den austretenden Luftschwingungen vorhanden sind. Wir dürfen daher wohl schließen, daß es nach den abgeschlossenen Versuchen der alten Meister völlig überflüssig ist, durch weiteres Ausbauen von Resonanzräumen nach rein akustischen Gesetzen die Geigenform noch zu verändern. Die Form des Luftraums

ist ziemlich nebensächlich für das Resonanzproblem, und alle dahin gehenden Versuche, von Stelzner, Schneider u. A., liegen nicht in der geraden Linie des italienischen Geigenideals, wenn sie nicht gleichzeitig und hauptsächlich die Übereinstimmung und Vergrößerung der Brettchenschwingungen zum Ziel haben. Die Stradivariusgeige ist der Gipfelpunkt, der höchstens in einigen Kleinigkeiten noch einer Verbesserung fähig ist. Aber zuerst soll man die Hauptsache richtig machen.

Die von Riechers gegebene Theorie des Saitenhalters liegt durchaus in der Richtung unserer mechanischen Auffassung des Geigenproblems, wenn auch einige Bemerkungen darüber nicht einwandfrei sind, und auch die akustische Wirkung der Grundierung und des Lacks wird schon seit längerer Zeit nur von dem mechanischen Standpunkte der Vergrößerung oder Verringerung der Elastizität aus behandelt. Man müßte dabei vielleicht noch mehr einen Unterschied machen zwischen dem Grundton und den Obertönen, um die bisweilen auftretende Härte oder übergroße Weichheit des Klanges zu erklären. Es genügt mir, darauf hinzuweisen, daß auch bei diesen Untersuchungen der Spiegelapparat und die photographische Trommel eine objektive Entscheidung ermöglichen, wenn das menschliche Ohr selber versagt.

Damit bin ich am Schluß meiner Auseinandersetzungen angelangt. So manche interessante Folgerung habe ich als unwesentlich zurückgelassen, aber ich hoffe doch durch das Gebotene den Beweis für die ungemeine und universelle Bedeutung und Fruchtbarkeit unserer Theorie erbracht zu haben. Sie lehrt uns nicht nur, hinfort die neuen Geigen mit noch größerer Sorgfalt und individueller Anpassung zu bauen, sondern sie gibt uns auch ein klares Verständnis für die Möglichkeiten einer Beseitigung der Mängel alter Instrumente. Damit ist wenigstens der Anfang gemacht zum vollen Verständnis unseres kleinen Kunstwerkes. Freilich liegt der mühsamste Teil der quantitativen Untersuchungen noch vor uns, eine Fülle von Arbeit, die vielleicht noch eine ganze Generation in Anspruch nimmt. Aber das Endziel liegt klar vor unsern Augen: Die Meisterschaft eines Stradivarius! Daß dieses Ziel zuerst von der deutschen Geigenbauindustrie erreicht werden möge, das ist mein sehnlichster Wunsch, und dazu möchte ich mit dieser Veröffentlichung beitragen.

Felipe Pedrell †

Unser hochverdientes außerordentliches Mitglied, der Nestor der Musikwissenschaft und Führer der spanischen Musikforschung, Felipe Pedrell, ist am Sonnabend, den 19. August, nach längerem Krankenlager heimgegangen. Wir verlieren in ihm einen treuen Kollegen, der als Praktiker wie Theoriker den höchsten Zielen zustrebte. Als Praktiker war es seine ganze Sehnsucht, seinem Vaterlande ein nationales Musikdrama zu bescheren, als Theoriker seine Absicht, die Bedeutsamkeit der spanischen Mitarbeit an der Entwickelung der Musik darzutun. Wir wissen ja alle, mit welchem großen Wollen er durch Ausgabe über Ausgabe die heimischen Meister der Vorzeit zu neuem Leben zu erwecken sich bemühte und wie er noch bis in seine letzten Tage hinein an der Erkenntnis der Bedeutung des katalanischen Musikschaffens wirkte. Seine Arbeit ist gesegnet worden, die von ihm ausgestreute Saat geht auf. Und solange es eine Musikforschung geben wird, wird der Name Felipe Pedrell einen besonderen Klang haben. Requiescat in pace!

„W. A. Mozart“

Selbstbericht von

Hermann Abert, Leipzig

Seit dem Anfang des Jahrhunderts etwa war es unter den Fachmännern kein Geheimnis mehr, daß die Mozartbiographie Otto Jahn's auch in der leicht überarbeiteten Deiters schen Gestalt dem modernen Stande der Forschung nicht mehr entsprach. Nicht allein die Zahl der Quellen hatte sich nach jeder Richtung hin vermehrt, auch unser eigenes Fühlen und Denken war ein anderes geworden und hörte auch aus den alten Meistern ganz andere Dinge heraus, als in früheren Zeiten. Es mußte also über kurz oder lang eine Zeit kommen, wo das Jahnsche Werk, bei aller Anerkennung seiner geschichtlichen Bedeutung, der Rücksicht auf seinen eigenen Helden geopfert und durch ein neues ersetzt werden mußte. Dann aber mußte freilich auch ganze Arbeit getan werden.

Als der Verlag von Breitkopf und Härtel mit dem Antrag an mich herantrat, eine neue Auflage des Jahnschen Buches vorzubereiten, konnte ich ihm meine feste Überzeugung nicht verhehlen, daß in diesem Falle von Jahn nicht mehr viel übrig bleiben würde. Trotzdem war ich erstaunt, als ich bei der Arbeit selbst inne wurde, daß meine Erwartungen hierin noch weit überflügelt wurden. Denn selbst das rein Biographische, das sich doch auf gesicherten Tatsachen aufbaute, mußte geändert werden, weil das neue Bild, das die Kunst Mozart's darbot, auch eine andere Stellung zu jenen Tatsachen erheischte, ganz abgesehen von dem stilistischen Bruch, der durch die Beibehaltung größerer Jahnscher Strecken in das Werk hineingekommen wäre.

Mozart's Kunst hatte mich seit dem Beginn meiner wissenschaftlichen Tätigkeit besonders gefesselt und stets bei meinem Studien über die sog. neapolitanische Oper, die seria wie die buffa, im Hintergrunde gestanden. An der Hand dieser Opernstudien wurde ich zu einer immer schärferen Kritik der geschichtlichen Grundlagen Otto Jahn's geführt und atmete erleichtert auf, als ich H. Kretzschmar's kurzen, aber bahnbrechenden Aufsatz über „Mozart in der Geschichte der Oper“ zu lesen bekam[1]). Er bedeutete gewiß nur den Grundriß zu einem neuen Gebäude und drängte mit Macht nach einem weiteren Ausbau, aber der Bann, der seit Jahn über der Mozartforschung lag, war doch einmal gebrochen und ein ganz neues Mozartideal im Heraufsteigen. Auf dem Gebiete der Instrumentalmusik war es schon vorher lebendig geworden, als Hugo Riemann durch seine Arbeiten über die Mannheimer die Frage nach den Wurzeln des klassischen Stiles von neuem gestellt hatte.

So war der Boden bereits gründlich aufgelockert, als Wyzewa und Saint-Foix mit ihrem Buche über Mozart[2]) der Forschung ganz neue Wege wiesen, trotzdem sie nur die ersten 21 Jahre des Meisters behandelten und die Reisezeit ganz außer Betracht ließen. Sie überraschten die Welt durch eine neue stilkritische Methode, die sie in den Stand setzte, die Chronologie der Werke Mozart's trotz Köchel und Jahn auf ganz neue Grundlagen zu stellen. Daß das Werk aus Frankreich kam, merkte man an der scharfen Betonung und exakten Untersuchung von Mozart's Formenwelt, sowie an der schroffen Absage an die der alten deutschen Romantik

---

[1]) Jahrbuch Peters 1905. [2]) W. A. Mozart, Paris 1912.

eigene Auffassung von Kunst und Leben. Das äußere Leben Mozart's kommt für die Verfasser nur soweit in Betracht, als es ihm neue künstlerische Eindrücke gebracht hat. Ein neuer Meister, der in Mozart's Gesichtskreis eintritt, ist nach ihnen für seine Kunst weit wichtiger geworden, als selbst die schärfste Krise in seinem äußeren Lebensgang. Ihr ganzes Werk ist nichts anderes als eine mit dem höchsten Maß von Fleiß und Scharfsinn unternommene Darstellung dieser beständig wechselnden Eindrücke und ihrer Rückwirkung auf Mozart's eigenes Schaffen. Sie ist vor allem der Instrumentalmusik des Meisters zugute gekommen, die dabei geradezu musterhafte Analysen erhalten hat, während die Opernuntersuchung zu weniger gesicherten Ergebnissen führte. Es war Schurig's Verdienst [1]), in seinem ersten Bande durch eine Paraphrase das französische Werk auch in Deutschland breiten Schichten vermittelt zu haben.

Die spätere Forschung wandte sich wieder einzelnen Seiten von Mozart's künstlerischer Erscheinung zu, so R. Lach dem Theoretiker [2]) und besonders E. Lert dem Theaterpraktiker und Regisseur Mozart [3]), der allerdings aus der ganzen künstlerischen Persönlichkeit abgeleitet wurde. Das französische Werk aber verlangte, je weitere Aussichten es der Forschung eröffnet hatte, desto gebieterischer nach einer Fortsetzung und Ergänzung. Es mußte dem „jungen" der „weise" Mozart an die Seite gesetzt und so manche Lücke in der Opernforschung geschlossen werden. Vor allem aber wandte ich neben der geschichtlichen Seite mein Augenmerk der kunstpsychologischen zu. Die französische Einteilung des Mozartschen Lebenswerks in lauter einzelne Perioden, die alle unter dem Zeichen bestimmter Meister oder Richtungen stehen, schien mir gerade für den überaus empfänglichen Mozart besonders geeignet, doch empfand ich auch die Schattenseite dieses Verfahrens, das über den vielen Einzelheiten das Ganze, die Einheit von Mozart's Gestalt, übersieht. Ich suchte dem geistigen Band nachzuspüren, das diese fast unübersehbare Fülle der Erscheinungen zur Einheit zusammenschließt, und fand es schließlich in Mozart's Persönlichkeit. Das brachte mich aber gleich insofern in Gegensatz zu den Franzosen, als ich die von diesen behauptete Trennung von Leben und Schaffen nicht anerkennen konnte, sondern vielmehr in beiden dieselben Kräfte am Werke fand. Nicht in dem Sinne wie die ältere Romantik annahm, daß jedem Kunstwerk ein außerkünstlerisches Erlebnis zugrunde liegen müsse, sondern das künstlerische Schaffen galt mir als die ursprünglichste Lebensäußerung des Genies, seine äußeren Schicksale aber als das Werk desselben „Dämons", (um mit Goethe zu sprechen), der ihm auch seine Kunstwerke eingab. Als letztes Ziel meiner Arbeit enthüllte sich mir somit immer deutlicher die Darstellung von Mozart's gesamter Gestalt, nicht blos seiner Entwicklung. [4])

Der erste Band ist, wie natürlich, dem allmählichen Werden und Wachsen von Mozart's Persönlichkeit gewidmet. Die äußeren Lebensmächte stehen hier noch im Vordergrund, und es ist dabei mein Bestreben gewesen, nicht allein den musikalischen, sondern den gesamten Kulturkreis, dem Mozart entstammt, soweit es mir möglich war, mit einzubeziehen. Schon das Bild der frühen Jugendzeit ist durch die Forschung über das Notenbuch von 1762 in ein neues Licht gerückt [5]): wir sehen da den Knaben mitten in einer spezifisch norddeutschen Atmosphäre, die sich auch in seiner Kunst zu erkennen gibt und dann fast völlig verschwindet, um nach Jahrzehnten in anderer Gestalt wieder aufzutauchen. Dann heben sich die Gestalten der beiden Meister heraus, deren Kunst Mozart durch sein ganzes Leben begleitet hat: Joh. Schobert und Joh. Christian Bach. Das war sicher kein Zufall: Bach spiegelte für Mozart die helle, lebensfreudige, Schobert die unruhige, dämonische Seite seines Wesens wieder. Was die Oper betrifft, so glaubte ich dem jeweiligen ersten Beitrag Mozart's zu

---

[1]) W. A. Mozart, Leipzig, 1913. [2]) W. A. Mozart als Theoretiker. Wien 1918.
[3]) Mozart auf dem Theater. Berlin 1918.
[4]) Vgl. darüber meinen Aufsatz: Über Aufgaben und Ziele der musikalischen Biographie in diesem Archiv II, 417 ff.
[5]) Erscheint demnächst in C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung (R. Linnemann), Leipzig.

den verschiedenen Gattungen einen zusammenhängenden geschichtlichen Überblick voranschicken zu sollen (über die opera seria und buffa, die opéra comique und das deutsche Singspiel). Diese Abschnitte machen auf Vollständigkeit gewiß keinen Anspruch; denn nicht um eine Geschichte der Oper im 18. Jahrhundert war es mir zu tun, wohl aber darum, die für Mozart wichtigsten Meister herauszugreifen und an ihnen die Seiten hervorzuheben, die sie mit Mozart verwandt erscheinen lassen und somit sein Abhängigkeitsverhältnis psychologisch erklären. Dasselbe wurde auch bei den Instrumentalgattungen versucht.

Italien bedeutet für den Menschen Mozart (wenn es auch unhistorisch ist, an seine Reisen den Maßstab Goethe's anzulegen) und damit auch für den Künstler die erste entscheidende Wandlung, die sich aus der Fülle der Eindrücke wie aus dem Eintritt der Pubertät von selbst erklärt. Der „Lucio Silla" und Werke wie die „Romantischen" Violinsonaten und die sechs Quartette (K.V. 155 ff.) tragen die Spuren davon, die Quartette zeigen auch bereits J. Hayd n'sche Züge. Auch die „Finta giardiniera" entfaltet neue Keime der Mozartschen Persönlichkeit, vor allem den Drang, der Buffokomik ernste Züge beizumischen. nur daß der einheitliche Stil für Mozart's spätere überragende dramatische Kunst noch nicht gefunden wird.

Mit der großen Reise nach Mannheim und Paris, die an äußeren Erfolgen ebenso arm ist wie reich an innerer Förderung, beginnt für Mozart die eigentliche Schule des Lebens; sie endet mit der allmählichen völligen inneren Loslösung von seinem väterlichen Lehrer. Mannheim mit seiner deutschen Oper und Instrumentalmusik, aber auch mit seiner Herzenskatastrophe, Paris mit seinen bunten Operneindrücken führen den Künstler rasch zur vollen Reife der Meisterschaft. Sie offenbart sich zunächst im „Idomeneo" unter dem merklichen Zeichen des Sturmes und Dranges. Es ist Mozart's höchste Leistung auf dem Gebiete der opera seria, mit Höhepunkten von Gluck'scher Größe durchsetzt, vom ganzen Glanze der Mannheimer Instrumentationskunst bestrahlt und dabei von dem stürmischen Feuer des jungen Mozart durchpulst.

Schon mit der „Entführung" klärt sich der brausende Most, ungeachtet der auch hier häufigen französischen Züge, zum klassischen Weine ab; hier war zugleich der Ort, Mozart's oft behandelte und ebenso oft mißverstandene Opernästhetik im Zusammenhang kritisch zu behandeln. Mit seiner Übersiedlung nach Wien, der Heirat mit Konstanze, deren Charakterbild ich dabei zu entwerfen versucht habe, schließt der erste Band.

Der zweite schickt der Besprechung der Meisterwerke ein Kapitel über Mozart's Persönlichkeit voraus, meines Wissens den ersten Versuch, Mozart nicht blos aus den Berichten und Anekdoten mehr oder minder zuverlässiger Zeitgenossen, sondern aus seinen eigenen Lebensäußerungen, vor allem aus den Werken, kennen zu lernen. Es folgt dann Mozart's eingehende Beschäftigung mit den älteren und neueren Norddeutschen, besonders Händel, Seb. und Ph. E. Bach nebst den dadurch hervorgerufenen eigenen Werken, die zum Teile wenigstens doch zeigen, daß ihm die Eroberung dieser neuen Stilvorbilder fürs erste, nicht wie die der älteren, auf den ersten Ansturm geglückt ist. Auch sein Verhältnis zu J. Haydn scheint mir psychologisch und künstlerisch nicht so einfach zu liegen, wie es der für solche Freundschaften stets in Bausch und Bogen begeisterten älteren Zeit erschien. Einen breiten Raum habe ich den großen Klavierkonzerten und ihrem Stil gegönnt, weil sie mir als die höchste Verklärung des damaligen gesellschaftlichen Ideals in der Musik erscheinen und in dieser Hinsicht mit dem „Figaro" zusammen gehören.

Der noch folgende Rest des Bandes ist den allbekannten Meisterwerken auf allen Gebieten gewidmet. Bei den Opern habe ich auch der textlichen Seite und ihrem Zusammenhang mit den übrigen Geistesgebieten ein besonderes Augenmerk zugewandt. Die Hauptsache war mir, an den einzelnen Beispielen Mozart's eigentümliche dramatische Art klarzulegen, die bis zur „Zauberflöte" durchaus realistisch ist, d. h. das lebenswahre Spiel und Gegenspiel der einzelnen Charaktere in all seinen individuellen

Erscheinungen darzustellen sucht, ohne jede kritische Problemstellung, aber mit jener eigentümlichen Ironie, die selbst mit den Menschen zu leiden und sie zugleich doch vom Standpunkt des Ideals aus zu betrachten versteht. Das ist der seelische Untergrund jener oft beobachteten genialen Mischung von Tragik und Komik in derselben Person, aber auch jener nicht minder geistvollen Kontrastierung zweier Gestalten, wie z. B. des Don Giovanni und des Leporello. Es ist die reine Freude am musikalischen Gestalten, also der Musiker, der Mozart zum Drama geführt hat, nicht etwa eine Spekulation außermusikalischer Art. Sobald er den Plan einer neuen Schöpfung vor sich hatte, trug ihm seine unerschöpfliche musikalische Phantasie sofort die entsprechenden Charakterbilder zu, und der Dichter hatte nur die Aufgabe, das alles möglichst geschickt in Verse zu bringen. Jene Charakterbilder aber waren durchaus nicht so einfach, aufs Typische angelegt wie z. B. die Gluckschen; vielmehr schließt ein Mozartsches Arienthema eine ganze Masse von Entwicklungsmöglichkeiten in sich; es ist dem Meister nicht um die Darstellung allgemeiner Wahrheiten, sondern des ewig wechselnden und sich erneuernden menschlichen Lebens zu tun. Er betrachtet einen menschlichen Charakter nicht als einen Eigenschaftsträger, der irgendwelche Idee verkörpern soll, sondern als eine Art von Naturschauspiel, das sich ganz aus sich selbst entwickelt und nur den eigenen Gesetzen gehorcht. Er will stets, um es kurz zu sagen, gestalten und nicht predigen. Er will aber auch noch nicht psychologisch entwickeln, wie es die spätere Romantik verlangt, die dann auch z. B. in den „Don Giovanni" die unglaublichsten Dinge hineingelesen hat. Natürlich sind Mozart die Grundgesetze des seelischen Geschehens bekannt, aber er läßt sie niemals zum „Problem" werden, da er in ihnen nicht die alleinige Grundlage alles dramatischen Geschehens erblickt. Er führt seine Charaktere meist in voller „Aktion" vor und gestaltet sie so, wie sie seinem Gestalterinstinkt am lebensvollsten erscheinen, ohne sie zuvor „seelisch zu zergliedern" und sich durch diese Psychologie seine musikalische Marschroute vorschreiben zu lassen. In „Così fan tutte" erreicht diese Art ihren Höhepunkt; hier feiert der musikalische Gestaltertrieb, verbunden mit jenem ironischen Blick für die Schwächen der comoedia humana seine schönsten Triumphe. Aber gleich darauf biegt mit der „Zauberflöte" die Entwicklung um; es ist die erste Oper, bei der Mozart seine musikalische Kraft in den Dienst einer ethischen Idee stellt: des Humanitätsideals seiner Zeit. Ihre Gestalten stehen nicht mehr auf sich selbst da, sondern empfangen ihr ganzes Leben von jener Grundidee. So wird diese letzte Oper noch zu einer ethischen Beichte des Meisters.

Aus allen diesen Gründen habe ich mich denn bei allen Analysen auch bemüht, von der gegebenen musikalischen Grundlage nicht abzuweichen, den Inhalt aus der Musik herauszulesen und nicht, wie das auch heute noch bei manchen Brauch ist, eigene Konstruktionen in die Musik hineinzulesen. Schon Kretzschmar betont einmal mit vollem Recht, wenn es möglich wäre, durch eine Erläuterung in Worten der Wirkung der Musik selbst gleichzukommen, so wäre diese eigentlich überflüssig. Wir sollten allmählich von den Versuchen abstehen, durch eigene Phantasiegebilde eines Meisterwerkes „Herr" werden zu wollen und uns daran erinnern, daß die kleinste Schöpfung eines Meisters immer noch bedeutend mehr wiegt als auch die allergescheiteste Abhandlung darüber. Ich bekenne auch ohne weiteres, im Verlaufe meiner Arbeit gerade nach dieser Richtung viel gelernt zu haben und erheblich sicherer geworden zu sein, sodaß es mir am Schlusse möglich war, beim Requiem die Echtheitsfrage allein nach musikalischen Gesichtspunkten, ohne gefühlsmäßige ästhetische Erwägungen zu behandeln und im Wesentlichen zu Gunsten Mozart's zu entscheiden.

Während der Reifezeit sind es in Mozart's Schaffen natürlich der Stilwandlungen weniger als früher; auch die Franzosen lassen es bei 10 Perioden gegenüber den vorhergehenden 24 bewenden. Die entscheidende Wandlung ist für mich die, die mit dem „Don Giovanni" einsetzt, denn sie greift sogar über das Schaffen des einzelnen Künstlers hinaus. Sie bedeutet eine fühlbare Abwendung von der alten Gesellschaftsmusik und damit von einem uralten Prinzip, das den Anteil am künstlerischen Schaffen auf den Künstler und das aufnehmende Publikum noch gleicher-

maßen verteilt hatte. Jetzt verschiebt sich der Schwerpunkt vollständig zu Gunsten des Künstlers, das Publikum hat nur noch die Aufgabe, zu empfangen und zuzuhören. Die Zeit Beethoven's kündigt sich an.

Auch um Mozart wurde es recht einsam, nachdem er mit seinen Klavierkonzerten noch einmal der „Gesellschaft" seinen Tribut gezahlt und von ihr auch reichen Lohn empfangen hatte. Jetzt taucht ganz allmählich ein neues Stilideal vor seinem Auge auf, wobei das Merkwürdigste ist, daß die Einflüsse Bach's und Händel's, denen wir schon 1782 begegneten, mit immer größerer Deutlichkeit hervortreten. Und zwar bleibt er jetzt nicht beim bloßen Studieren und teilweise noch ziemlich unsicheren Nachbilden der alten Vorbilder, sondern es gelingt ihm, sie sich völlig zu eigen zu machen. „Kontrapunktische Perioden" hatte sein Schaffen schon mehrmals gehabt, ja, der Zug zur kontrapunktischen Schreibweise lag in seiner Natur, und schon in seiner Jugend hatte sein Vater nicht verfehlt, diesen Zug auszubilden. Jetzt aber geht er über die Anlehnung an die älteren Formen hinaus. Die Polyphonie beginnt seinen gesamten Stil zu durchdringen, wie namentlich die Streichquintette beweisen, die in Mozart's Schaffen eine ähnliche Stellung einnehmen, wie die letzten Quartette bei Beethoven. Namentlich das in G-moll ist für ein Publikum bestimmt, das es damals eigentlich noch gar nicht gab. Wie der letzte Mozart über den polyphonen Stil gedacht hat, beweist am besten die Tatsache, daß er ihn in der „Zauberflöte" zum Träger der höchsten, mystischen Idee seines Werkes auserkoren hat. Ein weiteres Kennzeichen dieses letzten Stils ist das Streben nach möglichster motivischer Einheit größerer Werke, wie wir sie besonders in der „Zauberflöte" und im Requiem wahrnehmen. Sie hat nicht den geringsten bewußten dichterischen Beigeschmack wie bei Wagner, sondern ist nur das äußere Symbol der Einheit der inneren Kräfte, die das Werk geschaffen haben, und somit rein musikalischer Natur. Und endlich kommt noch als letztes hinzu eine auffallende, bis zur Wortkargheit gehende Knappheit des Ausdrucks. Mozart, der in der ersten Periode seines Schaffens die Redseligkeit seiner italienischen Vorbilder fröhlich mitmacht, wird mit der Zeit immer lakonischer und schweigsamer und hält sich von „göttlichen Längen" ferner als alle übrigen Wiener Musiker — auch hierin ein scharfer Gegensatz zu dem ihm sonst in manchen Zügen geistesverwandten Schubert.

Eine ausführliche Geschichte der Mozart'schen Kunst, besonders was ihren Einfluß auf die Romantik betrifft, hätte den Rahmen meines Werkes viel zu weit überschritten und muß deshalb einer besonderen Arbeit vorbehalten bleiben. Dagegen habe ich die Jahn'schen Beilagen, vor allem die dokumentarischen, beibehalten und, soweit es notwendig war, der neuesten Forschung entsprechend umgearbeitet. Ebenso sind die Jahnschen Notenbeilagen übernommen worden; neu hinzugefügt wurde nur das Duett Leporellos und Elviras, das in Gazzaniga's Oper an der Stelle der Registerarie steht. Die Ausschmückung der Bände mit bildlichen Darstellungen, eine der schwächsten Seiten Jahn's, erfolgte unter ganz neuen Gesichtspunkten.

Der Größe von O. Jahn's Leistung ist sich niemand mehr bewußt als ich, und irgendwelchen Vergleich mit ihm hier herauszufordern, liegt meinem Ehrgeiz völlig fern. Es ist leichter, gegenüber einem solchen Werk nach 65 Jahren den Überlegenen zu spielen, als seine Bedeutung zu erkennen und von ihm zu lernen. Der Grenzen und Lücken meiner Arbeit bin ich mir sehr wohl bewußt, und nichts wäre mir weniger erwünscht als etwa in den Ruf eines „Mozartkenners" zu geraten, der über alle Mozart betreffenden Fragen „Bescheid wissen" müßte. „Wer fertig ist, dem ist nichts recht zu machen, Ein Werdender wird immer dankbar sein" sagt Goethe. Von diesem Standpunkt möchte ich auch meine Mozartarbeit aufgefaßt wissen. Sie sollte nur ein Versuch sein, darzustellen, welche Gestalt Mozart's Erscheinung in der modernen Forschung und im modernen Kunstempfinden angenommen hat.

Neuerscheinungen

Edition Bernoulli, Basel und Berlin.

Sinfonie à plusieurs Instruments récitants composée pour S. A. R. l'Infant dom Louis d'Espagne par Luigi Boccherini di Lucca. Oeuvre 16e [Nr. 3]. Herausgeber: Dr. Robert Sondheimer.

Robert Sondheimer, der sich durch seine Studien im „Archiv" und in der „Zeitschrift" als ein tüchtiger Kenner der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts ausgewiesen hat, hat es sich zur Aufgabe gestellt, die Brücke zwischen Bach und Beethoven herzustellen und aus der reichen überkommenen Literatur das für jene Periode Charakteristische herauszuschälen und der Praxis wieder zuzuführen. In Bernoulli hat er einen begeisterten Partner gefunden. Das Werk, mit dem sie ihr Unternehmen mutig einsetzen lassen, ist eine Sinfonie C-dur von Luigi Boccherini, einfach in der melodischen Bewegung und von prächtigem Stimmklang. Orchestervereine sollten sich dieser Literatur, die mit wenigen Mitteln auszuführen ist, annehmen. Mit ihrer feinen Melodik, ihrer interessanten Rhythmik und ihrem klaren Aufbau hat sie einen großen Bildungswert.

J. W.

Benno Schwabe & Co., Basel.

E. Jaques-Dalcroze, Rhythmus, Musik und Erziehung. 1922. 8°.

14 Aufsätze, deren erste bis in das Jahr 1898 zurückreichen, geben ein anschauliches Bild von der Entwicklung der Dalcroze-Methode. Anfänglich rein musikpädagogischer Natur, auf die Vermittlung musikalischer Sachwerte in lebensvoller Unterweisung bedacht, hat sie sich allmählich zu einer umfassenden, geistigen und künstlerischen Erziehung gestaltet durch Wechselwirkung zwischen Musik und Körper, zwischen körperlichem und seelischem Erleben und musikalischem Schaffen und Nachschaffen. — Die der deutschen Übersetzung beigefügten Abbildungen wären besser fortgeblieben; sie weisen in ihrer Eigenschaft als Momentaufnahmen Unzulänglichkeiten auf, die selbst bei Freunden und Kennern der Methode ernste Kritik herausfordern.

Charlotte Pfeffer.

Verlag Hermann Augustin, Berlin.

Sing Sang fürs kleine Volk. Eine Sammlung von Kinderliedern bearbeitet von Leo Blech, Bilder von Elfriede Musmann. Druck von der Kunstanstalt G. Löwensohn, Fürth i. Bayern. 4°.

Dem in reizvollen Farben schillernden Bilderschmuck voll munterer aus den Texten gewonnener Motive gesellt sich ein humorvoller Tonsatz zu. Bald ist es ein rhythmisch scharf geprägter basso ostinato, bald ein Kuckucksruf oder Eselschrei, bald ein kurzes, sequenzenhaft weiter gesponnenes Motiv, das fröhliche Laune, eigenartiges Kolorit und modernen Zug in die uns lieb gewordenen Liedschöpfungen hineinträgt, ohne der Naivität Abbruch zu tun.

J. W.

Verlag Schuster & Löffler, Berlin.

Arend, Max: Gluck. Eine Biographie. 1. und 2. Auflage. 1921, 278 S. 8°.

Das Buch über Gluck nach dem Monumentalwerk des A. B. Marx ist Arend's Biographie nicht. Zu einer wissenschaftlichen Arbeit fehlen Kritik und Kenntnisse, zu einer volkstümlichen die Klarheit der Anordnung, Deutlichkeit der Sprache und Beschränkung auf das Wesentliche und zu einer reinpanegyrischen die Überzeugungskraft einer suggestiven Persönlichkeit. Die Persönlichkeit selbst versteckt sich freilich nicht: man wird wenig beschreibende Bücher finden, in denen das Wörtchen Ich so erstaunlich oft vorkommt. Der Verfasser verabsäumt auch nie hervorzuheben, daß er es war, der diese oder jene Arie zuerst gefunden, ein Textbuch entdeckt, eine Quelle zum ersten Male benutzt hat. Seine Urteile zermalmen wie Keulenschläge (sic!). So z. B. bei Metastasio, dessen Hauptschwäche der Mangel an lebendiger, einheitlich geschauter Charakterzeichnung sei. „Ich fühle", schreibt Arend, „wie ich mit diesem Keulenschlag die Kunst Metastasios zertrümmere". So ist's nicht verwunderlich, daß die andern Gluckforscher — außer dem „treuen" Schmidt — „harmlos", „unreif" und „ignorant"

sind. „Ein dreister Ignorant, der Schwätzer Marx" macht „einfach stupide Ausführungen". Ein Glück; sonst hätten die Leser den Namen dieses Mannes nur aus dem Literaturverzeichnis erfahren. Das Buch hat also eine starke Familienähnlichkeit mit der großen Masse der Wagnerliteratur. Dem entspricht es auch, daß, wie bei den Photographien unserer Kindheit, der Held vor einem völlig verschwommenen, körperlosen Hintergrund steht. Gluck ist der Eine — kein Mensch bezweifelt seine überragende Größe; warum also dauernd der entrüstete Kampf gegen Windmühlen? — um ihn herum stehen nur blasse Schemen. Zum Teil liegt das wohl daran, daß Arend die „Andern" überhaupt nicht kennt. Denn vieles in dem Buch ist nur allzuverdachtig. So, wenn er, obgleich gewarnt, Kastraten und Falsettisten zusammenwirft und daher ganz falsche Schlüsse auf die Klangfarbe des mannlichen Soprangesanges zieht, wenn er ferner Haydn zum Erfinder der thematischen Arbeit macht und den Engländern die italienische Oper „bestenfalls als eine ganz nette Kunst" erscheinen läßt. Gluck ist ein genialer Charakteristiker, weil er im „Betrogenen Kadi" türkische Instrumente vorschreibt — derlei war doch schon in der alten Hamburger Oper üblich —, und er wird bei Arend zum Erfinder der Glasharmonika, die „ein Kleinerer" verschmäht hätte: in Wahrheit handelt sich's garnicht um die eigentliche Glasharmonika, sondern um das bereits existierende Gläserspiel, mit dessen Vorführung er sich der letzten englischen Mode anpaßte. Wie hier, hat Arend die Zeit auch im Punkte der bekannten Entlehnungen gründlich mißverstanden. Für Plagiate sei er ein Künstler von zu stolzem und aufrichtigem Charakter gewesen, „der außerdem doch unzweifelhaft nicht nötig hatte, sich mit fremden Federn zu schmücken" (!) Wo Entlehnungen nicht zu leugnen sind, da hat es Gluck ganz sicher angemerkt; „nur durch Nachlässigkeit der Kopisten" können dann die Sachen ohne Angabe des Komponisten in die Gluckschen Partituren geraten sein. Bei alledem wird nichts anschaulich und farbig, nicht einmal der Hauptgedanke, daß Gluck's Richtung von vornherein festgestanden habe. Die Ansätze zu musikalischer Analyse bleiben in nur zu häufigen Gemeinplätzen wie „prachtvoll", „hochpathetisch" und „göttlich" stecken — Notenbeispiele gibts ausgerechnet ein einziges — und auch die Persönlichkeit des Schöpfers wird mehr gelobt als gestaltet. Und das alles in einem Holper- und Stolperstil, der den Leser mit dem Aufsuchen der einfachsten syntaktischen Beziehungen aufhält. „Man muß sparsam mit der Zeit, Anstrengung und Geduld des Lesers umgehen: dadurch wird man bei ihm sich den Kredit erhalten" (Parerga XXIII § 297). Unter den vielen Schopenhauerzitaten Arend's habe ich dieses schmerzlich vermißt. — Die Ausstattung des Buches ist musterhaft. Sachs.

Verlag Franz Wunder, Berlin.

Bagatella, Antonio, Regeln zur Verfertigung von Violinen und Violoncellen. Aus dem Italienischen. Vierte unveränderte Auflage. 1922. 30 S. 8° mit 2 Tafeln. Preis 15 Mark.

Leopold Mozart's Wunsch, ein gelehrter Mathematiker möge endlich einmal die Maße einer guten Violine bestimmen, ist ein Vierteljahrhundert später in Erfüllung gegangen. Antonio Bagatella überreichte der Akademie der Wissenschaften und Künste zu Padua i. J. 1782 eine Denkschrift mit rechnerischen Regeln zur Verfertigung der Streichinstrumente. Diese Regeln, die von einer Längenteilung des Körpers in 72 Einheiten ausgehen, haben nicht nur den Paduaner Akademiepreis erhalten, sondern werden bis auf den heutigen Tag von den intelligenteren Geigenbauern anerkannt. Nicht daß wir Punkt für Punkt mit Bagatella gingen; aber der Gedanke, daß den alten italienischen Meistergeigen feste Maße zugrunde liegen und wir ebenfalls nur auf dem Wege des Messens vom Zufall unabhängig werden, hat Fuß gefaßt und kehrt in allen Anweisungen zum Geigenbau wieder. Der beste Beweis für diese Bedeutung ist die Tatsache einer 4. Auflage der deutschen Übersetzung J. G. Hübner's. Sollte die Schrift noch eine 5. Auflage erleben, so wäre eine Durchsicht dieser Übersetzung dringend zu empfehlen. Unter ihrer Wörtlichkeit leidet nicht nur die Freude des Lesens, sondern auch die Klarheit und Leichtigkeit des Verständnisses. Sachs.

Richard Hermes Verlag, Hamburg.

Vom Golde dree Rosen. Ein plattdeutsches Volksliederbuch. Ausgewählt und mit neuem Lautensatz herausgegeben von Fritz Jöde. 1. Heft: Sagen, Landsknechtslieder und Minneweisen. — 2. Heft: Liebeslieder, Ehestandslieder und Schnurren.

Wertvollstes Liedmaterial der verschiedensten Jahrhunderte wird in verständnisvoller Form mit geschmackvollen Lautenbegleitungen vorgelegt. Die Sammlung verdient volle Anerkennung und ist geeignet, das Volksliedinteresse zu heben. J. W.

Drei Masken Verlag, München

L. van Beethoven, Klaviersonate C-moll op. 111.

Diese Nachbildung des Autographs schließt sich in ihrer geschmackvollen Wiedergabe den früher besprochenen Vorgängern würdig an. M. S.

Henri Laurens, Editeur, Paris.

Les musiciens célèbres: Les Primitifs de la musique française par Amédée Gastoué. 1922. 120 S. 8°.

Gastoué gilt mit Recht als einer der besten Kenner der älteren Musik. Ein jeder Teilnehmer am Pariser Kongreß 1914 denkt noch mit heller Freude an seine wunderbare Aufführung von Primitiven in der Sainte Chapelle zurück, die die bedeutendste Tat des Kongresses war und so manchem erst das Verständnis für jene alte Kunst erschlossen hat. Wenn also Gastoué ein Buch über die Primitiven schreibt, so horcht, selbst wenn es für breitere Kreise bestimmt ist, mit Recht die ganze Fachwelt auf. Verf. ist, das sei anerkannt, objektiv genug, die Namen deutscher Gelehrter, die sich auf dem berührten Gebiete nicht ganz ohne Erfolg betätigt haben, zu nennen. So weit reicht aber seine Sachlichkeit doch nicht, daß er ihre Werke auch wirklich zitiert. So wird, um nur ein Beispiel anzuführen, in diesem Buche über die ars antiqua ein so bedeutungsvolles Werk wie Ludwig's Repertorium nicht genannt. Das ist im Interesse der Wissenschaft zu bedauern.

In schlichter Darstellung, unterstützt durch hübsches Bildmaterial, gibt G. in leichten Strichen ein lebendiges Bild von der Kunst der Primitiven. Das Chorbuch von Notre Dame mit seinen Ablegern und der bekannte Traktat des englischen Anonymus stehen im Mittelpunkte des Interesses. Eigene Anschauungen entwickelt er über die damalige Aufführungspraxis. Wenn er die Motette mit vulgärsprachlichen Texten ganz aus dem Bereich der Kirche herausgerückt sehen will, so ist das zu verstehen; aber der Beweis hierfür ist zu erbringen, ebenso für die starke Mitwirkung der Instrumente, die ohne Frage eine Rolle gespielt haben. Ist es dem Herrn Verfasser geglückt, über Jo. de Grocheo, den er scheinbar als Jean de Grouchy zitiert, Näheres zu erfahren?

Die Abhängigkeit der Minnesinger von den Trouvères überschätzt er etwas. In der verbrannten Straßburger Hs. ist wohl Heßmann statt Heißmann zu lesen. Bekanntlich sollte sie Berührung mit der Praxis Philippe de Vitry's haben. Daß Werke dieses Meisters sich vielleicht unter den musikalischen Einlagen des Roman de Fauvel erhalten haben mögen, ist eine alte Vermutung. Mit Guillaume de Machaut, in dem G. mit Recht den vornehmsten Vertreter der Vitryschen Richtung sieht, und mit dessen Schule schließt um etwa 1420 der Band ab. Etwas eingehendere Nachrichten beziehen sich noch auf Notations- und Instrumentenkunde. Die älteste Beschreibung eines Klaviers um 1380 von einem gewissen Baudecet sei noch besonders herausgehoben. Der Band verdient trotz einiger Mängel der Übertragungen Beachtung. J. W.

Wahlström & Widstrands Förlag, Stockholm.

Allmän Musikhistoria av Tobias Norlind. Fran äldre tider till närvarande tid. 845 S. 8°. Mit vielen Abbildungen.

Norlind's in Lieferungen erschienene Allgemeine Musikgeschichte liegt jetzt als Ganzes vor, ein prächtig ausgestatteter Band mit reichem, vorzüglich gelungenem Bildmaterial. Leider schildert N., offenbar eingeengt durch den zur Verfügung stehenden Umfang und geleitet von der Rücksicht auf die weiteren Kreise, für welche das Werk bestimmt ist, nur die äußeren geschichtlichen Vorgänge und entschlägt sich, von wenigen Fällen abgesehen, grundsätzlich der literarischen Nachweise. Beides ist zu bedauern, denn Norlind hat das Zeug, den höchsten Ansprüchen zu genügen. Schon wenn er Unwichtiges hätte fallen lassen, wäre für Wichtiges Raum geblieben. Was hat es z. B. in solcher allgemeinen Geschichte für einen Wert, so viele Namen zu nennen oder z. B. ein nicht nachweisbares Instrumentalwerk von Joh. Rudolph Ahle anzuführen. Hätte da nicht ein so wichtiger Traktat wie der des Jo. de Grocheo eher Erwähnung finden sollen? So manche Wiederholung hätte auch unterbleiben können.

Ein paar Versehen sind in der sonst hübschen Ausgabe stehen geblieben. So ist die Unterschrift unter dem Bilde auf S. 172 ungenau. S. 177 ist wohl Aimeric zu lesen, S. 199 wohl Francesco da Pesaro, S. 207 Cesaris gemeint. Die sonst nur in Musikgeschichten zweiten Ranges wiedergegebene Nachricht, Ambrosius hätte die authentischen und Gregor der Große die plagalen Tonarten geschaffen, hätte besser unterdrückt werden sollen. Eine etwas stärkere Betonung der heimischen Musikgeschichte wäre sicherlich begrüßt worden. Alle diese Wünsche sind aber leicht in einer zweiten Ausgabe zu berücksichtigen, die fraglos kommen wird; denn das mit Liebe geschriebene und ausbaufähige Werk hat seine Zukunft. J. W.

Verlagsanstalt Greiner und Pfeiffer in Stuttgart

Spielmannslieder. Der singenden Jugend gewidmet von Paul Steinmüller. Die Weisen dieser Lieder fand mit einer Ausnahme der Dichter, Max Drischner-Prieborn gab ihnen die Lautenbegleitung. 1922. 28 S. 8°. Mk. 10.—.

Ein gewaltiges Liedtalent spricht nicht zu uns. Die Melodien singen, oft an bekannte Lieder anklingend, leicht dahin und werden gewiß manchen Freund finden. J. W.

Gerlach und Wiedling in Wien

Ein Wiener Beethoven Buch. Herausgegeben von Alfred Orel. Studien und Skizzen von R. Biberhofer, L. Böck, W. Engelmann, A. Orel, J. E. Probst, H. Reuther, A. Trost, K. Wagner. 244 S. 8° mit vielen Abbildungen. Mk. 104.—.

Es war ein glücklicher Gedanke Orel's, der Beethovengemeinde das Milieu zu schildern, in dem der Meister wirkte. Wir lernen das Stadtbild kennen, das Wien darbot, als Beethoven hier landete. Wir gewinnen Einblick in die Kreise des Hochadels, denen Beethoven es verdankte, daß er in Wien festen Fuß fassen und Wurzel schlagen konnte: den Erzherzog Rudolph, die Lichnowsky, Kinsky, Rasumowsky, Lobkowitz und wie sie alle heißen. In das Konzertleben werden wir eingeführt, Sitten und Gewohnheiten der Zeit lernen wir kennen. Der niedere, leonische Adel wird uns geschildert, wie er uns in der Baronin Fanny Arnstein geb. Itzig und dem Grafen Fries entgegentritt, und seine vermittelnde Rolle zwischen Hochadel und Bürgerschaft, es sei nur an Namen wie Malfatti, Pasqualati, Birkenstock-Brentano, Karoline Pichler, Dr. Joh. Peter Franck und Streicher erinnert, scharf beleuchtet. Die damals in Wien wirkenden Künstler gewinnen greifbare Gestalt. Merkwürdigerweise wird mehrfach Mozart als Lehrer Beethoven's angesprochen. Des Meisters Lehr- und Konzerttätigkeit bis zu seinem letzten pianistischen Auftreten im Universitätssaale am 17. Januar 1819 und seinem letzten Dirigierversuch am 7. Mai 1824 zieht an uns vorüber. Seine Stellung zur Frau wird skizziert und sein Verhältnis zum Theater und zur Literatur eingehend untersucht. Reiche Beziehungen knüpfen sich mit Stoll, Sonnleithner, Schiller, Goethe, Bettina v. Arnim, Karoline Pichler, Tiedge, Körner, Kuffner, Castelli, Jeitteles, Grillparzer, um nur ein paar Namen zu nennen. Zu einer Skizze des Wiener Musikverlags der damaligen Zeit rundet sich die Darstellung des Verhältnisses Beethoven's zu seinen Verlegern, unter denen Artaria obenan steht, aber auch Tobias Haslinger, Schlesinger, Schott und Breitkopf keine kleine Rolle spielen. Schließlich sind auch noch den wichtigsten Wohnungen B.'s und den von ihm in Wien erhaltenen Reliquien ein paar Worte gewidmet. Im Ganzen ein reicher Stoff, der uns den Menschen und Künstler Beethoven wesentlich näher bringt. Gut gewählte und sorgfältig wiedergegebene Bilder erhöhen die Anschaulichkeit des Bandes, der sicherlich in jeder wertvolleren Musikbibliothek Heimatsrecht gewinnen wird J. W.

Julius Zwißlers Verlag, Wolfenbüttel

Hanns Heeren und Otto Koch. Das Löns Liederbuch. Mit Lautensätzen herausgegeben von Hermann Engel. Vierte Auflage. 1922. 174 S. 8°. Mk. 70.—.

Als Freund der Muse Löns' drängte es mich, das Löns-Liederbuch kennen zu lernen. Ich bin aber, ehrlich gesagt, enttäuscht. Über Mittelgut gehen nur ganz wenige Lieder hinaus. Eine gewisse Einseitigkeit, ja häufig sogar Dürftigkeit der melodischen Erfindung macht sich breit. Ganz frisch empfunden ist Walter Lott's Matrosenlied, tiefer angelegt sind Fritz Jöde's Lieder. Neben ihm glückt Hanns Heeren dann und wann eine Melodie wie Beerdigung, Winter, und auch Engel, Dötsch, Otto Koch und Max Battke zeichnen sich gelegentlich durch eine gelenkere Weise aus. Im allgemeinen stehen wir aber nicht gerade einem beglückenden Liedschaffen gegenüber. Wenn trotzdem eine vierte Auflage der Sammlung zu verzeichnen ist, so ist dies mehr der werbenden Kraft der Lönsschen Texte zu verdanken. Mögen sich doch echte Sänger dieser volkstümlich empfundenen Verse annehmen. J. W.

Namen- und Sachregister des vierten Jahrgangs

zusammengestellt von Walter Lott

Referenten der Neuerscheinungen

Ausgegeben am 1. Oktober 1922.

Für die Schriftleitung z. Zt. verantwortlich: Professor Dr. Johannes Wolf, Berlin-Friedenau, Beckerstraße 2, an den alle Sendungen zu richten sind.